

Tekst, Dubravko Mataković i eksperimentalni film

Smojver, Marina

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:414876>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-23**



Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet
Diplomski studij Hrvatskoga jezika i književnosti

Marina Smojver

Tekst, Dubravko Mataković i eksperimentalni film
Jeans-mikrootpori i filmičnost stripa i književnosti

Diplomski rad

Mentor: prof. dr. sc. Goran Rem, trajno zvanje

Osijek, 2020.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet
Diplomski studij hrvatskoga jezika i književnosti

Marina Smojver

Tekst, Dubravko Mataković i eksperimentalni film

Jeans-mikrootpori i filmičnost stripa i književnosti

Diplomski rad

Znanstveno područje humanističkih znanosti, znanstveno polje filologija,
znanstvena grana teorija i povijest književnosti

Mentor: prof. dr. sc. Goran Rem, trajno zvanje

Osijek, 2020.

Prilog: Izjava o akademskoj čestitosti i o suglasnosti za javno objavljivanje

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravila te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni.

Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasna da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, 27. listopada 2020. godine

Marina Smojnov 0122220118

ime i prezime studenta, JMBAG

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Razrada	2
2. 1. Sve počinje od traperica	2
2. 2. Prostor grada i subjekt.....	4
2. 3. Popularna kultura	5
2. 4. Jezični otpor	7
2. 5. Otpor parodiranjem ustaljenih struktura	11
2. 6. Kratka priča i strip.....	16
2. 7. Filmičnost stripa i književnosti, videospotovski istraženo.....	18
2. 8. <i>On the road.</i>	22
2. 9. Stereotipizacija	26
3. Zaključak	30
4. Literatura.....	32

Sažetak: Cilj je ovog diplomskog rada prikazati koliko su romani *Kratki izlet* Antuna Šoljana, *Kužiš, stari moj* Zvonimira Majdaka, *Polagana predaja* Gorana Tribusona, i *Bolja polovica hrabrosti* Ivana Slamniga bogati *jeans*-značajkama i koliko su usporedivi s kratkim pričama Carmen Klein iz njezine zbirke *Između zidova i preko njih*, kao i sa stripovima Dubravka Matakovića i filmskom umjetnošću općenito, uz primjer eksperimentalnog filma *Sve ili ništa* Ivana Martinca i igranog filma *Kužiš, stari moj* Vanče Kljakovića. Metoda kojom se služilo pri pisanju ovog rada jest iščitavanje literature vezane uz pojmove proze u trapericama, određenje kratke priče, spontanog načina izražavanja karakterističnog za mladu, *jeans*-prozu, literatura vezana uz pojam i značajke stripa i filma te videospot-poetike i *on-the-roadovske* poetike čime su se istaknuli određeni elementi primjenjivi na naše književne, stripske i filmske predloške.

ključne riječi: književnost, *jeans*-proza, strip, eksperimentalni film

1. Uvod

U ovom će radu ponajprije biti naglasak na mogućnosti poredbovne analize među pojedinim umjetnostima, i to ponajviše književnosti i stripa, a filmska umjetnost umnogome će nam u tome pripomoći. Započet ćemo prozom u trapericama čije ćemo značajke izdvojiti s pomoću tekstova *Proza u trapericama* Aleksandra Flakera (1983) te članka Maše Kolanović, *Što se dogodilo s trapericama?* (2005) te ćemo u tom poglavlju naznačiti bitne odrednice *jeans-poetike* u romanima *Bolja polovica hrabrosti* Ivana Slamniga (2004), *Kratki izlet* Antuna Šoljana (1987), *Polagana predaja* Gorana Tribusona (2001) te *Kužiš, stari moj* Zvonimira Majdaka (1995). Dotaknut ćemo se potom teme o odnosu prostora grada i naših subjekata te se osvrnuti na prostor gradskih *kavana*, potom prijeći na pojam popularne kulture i civilizacijske komplekse koje pronalazimo u spomenutim predlošcima, a tema jezičnog otpora unutar *jeans-proze* pomoći će nam u iščitavanju žargonizama i u našim stripskim predlošcima Dubravka Matakovića i to iz *Hrvatskog filmskog ljetopisa* (zima 2011) i iz njegovih tjednih tabli stripa nazvanih *Overkloking* (2019-2020) koje objavljuje Net.hr, dok će nam na strukturu i način čitanja stripa ukazati Ranko Munitić knjigom *Strip, deveta umjetnost* (2010). Prisutnost psovke kao temeljne odrednice jezičnog otpora iščitat ćemo stripski i književno u našim predlošcima, uz još neke *jeans-značajke* naših romana, ali i zbirke kratkih priča Carmen Klein, *Između zidova i preko njih* (1985). Nadalje, nešto ćemo reći i o ostalim oblicima otpora prema ustaljenoj hijerarhiji sustava, poput parodiranja žanrovske sheme bajke kod Carmen Klein, ili parodiranja biblijskih svetaca u *Kratkom izletu*. Teoriju i definiciju kratke priče će nam potom pomoći shvatiti Helena Sablić Tomić svojim *Uvodom u hrvatsku kratku priču* (2012), Maja Bošković Stulli će nam tekstom *Pričanja o životu (Iz problematike suvremenih usmenoknjiževnih vrsta)* (1983) pomoći u povezivanju kratke priče i proze u trapericama, ali i pomoći u shvaćanju videospot-poetike, na koju nas nešto više ipak navodi Branko Čegec koji u svojoj knjizi *Fantom slobode* (1994) piše, između ostaloga, i o videospot-poetici. U poetici filma svakako će nam biti od velike koristi *Osnove teorije filma* Ante Peterlića (1977) s pomoću kojih ćemo iščitati određene filmične elemente iz eksperimentalnog filma Ivana Martinca, *Sve ili ništa* (1968) i igranog filma Vanče Kljakovića *Kužiš, stari moj* (1972) u kojemu ćemo također prepoznati i obilježja videospot-poetike. Usto će nam svakako u poredbovnosti pomoći i romaneskni tekstovi *Bolja polovica hrabrosti* Ivana Slamniga (2004) te *Kužiš, stari moj* Zvonimira Majdaka (1995). Promotrit ćemo i *on-the-roadovske* značajke *Polagane predaje* i

Kratkog izleta na koju nas upućuje rad Gorana Lovrića *Topos putovanja u književnosti Novog subjektiviteta* (1995), a na kraju ćemo posvetiti i poglavlje pojmu stereotipizacije koja odiše našim *jeans*-predlošcima i stripskim tablama Dubravka Matakovića te naposljetku sve pokušati zaokružiti jednim zaključkom.

2. Razrada

2. 1. Sve počinje od traperica

Premda danas traperice označavaju tek jedan odjevni predmet svih uzrasta i spolnih orijentacija, nekad su one ipak bile toliko jak simbol mlade pobune protiv odraslih konvencija da su čak pronašle svoj put k nazivu jednog proznog fenomena čiji se glavni junak isticao upravo nošenjem tog plavog *jeansa*, a to je proza u trapericama. Ta vrsta proze pojavila se ranih 1950-ih godina u hrvatskoj književnosti, i to oko časopisa *Krugovi*, a njezini prvi predstavnici postali su Antun Šoljan i Ivan Slamnig. Paradigma koju slijede naši autori selindžerska je paradigma romana *Lovac u žitu* s glavnim nekonformističkim likom mladića Holdena Caulfielda, te ju Flaker definira na sljedeći način: *proza u kojoj se pojavljuje mladi pripovjedač (bez obzira na to da li on nastupa u prvom ili trećem licu) koji izgrađuje svoj osebujni stil na temelju govorenog jezika gradske omladine i osporava tradicionalne i postojeće društvene i kulturne strukture* (1983: 36). Uvodeći taj termin u poetički pojmovnik, Flaker izražava njegove strukturne posebnosti: *opozicija svijeta mladih i svijeta odraslih, novi tip pripovjedača na kojemu se takva opozicija gradi, a koji u prozu unosi suprotstavljanje dvaju svjetova te približavanje pripovjedačeva jezika usmenom spontanom govoru na razini pripovjedačeve svijesti o vlastitu pripovijedanju, unošenje žargona mladih ljudi, (...) ironično-parodistički odnos prema zatečenim vrijednostima kulturnih struktura, (...) težnja prema mitologizaciji omladinskog nonkonformizma* (1983: 38). Subjekti proze u trapericama redovito su u potrazi za *horizontalnim kulturnim kontinuitetom* spram onog *vertikalnog* ustaljenih vrijednosti i konvencija, a što je više naglašena ta horizontalnost, to više dolazi do izražaja *jeans*-poetika. Taj kontinuitet za kojim su oni u potrazi imaginarno je zajedništvo (prema Flaker, 1983: 45), a plave su traperice znak traženja tog kontinuiteta. To znači da se pojedinci pokušavaju svojim mikrootoporima, svojom mikropolitikom oduprijeti ustaljenim pravilima, a ti otpori doista jesu takvi, sitni, jer se njihov bunt očituje u, primjerice, pljuvanju po ulicama, *švercanju* u tramvaju, razbijanju gradskih lampi i slično. Sve ono što se odnosi na

nedisциплиnirano ubijanje vremena (Kolanović, 2005) poput besciljnog lutanja gradskim prostorom, vucaranja po mjestima urbane strukture pritom *ne radeći ništa*: - *Ma kakvi! Jesi li ti lud? Il ti noge smrde! Imam pametnijeg posla nego gurati kolica. Još da me netko vidi s tobom!* – *Tak, stidiš se.* – *Pusti, ne sviraj na sentiš žicu. Bog, stari.* – *Eh, lako je vama mladima. Samo se špancirate. Servus, sinko. Ne zaboravi da sam ti ja otec.* (Majdak, 1995: 83). Horizontalni kulturni kontinuitet pronalazimo i u Kleiničinoj kratkoj priči, posebno u priči *metamorfoze* u kojoj subjektica, unatoč upozorenjima nekih predstavnika vlasti, i dalje crta grafitu ispisujući zidove kuća lopovskim šifriranim pismom, što je vidljiv znak mikropobune protiv konvencionalne naravi društva.

Dakle, subjekt ne želi promijeniti svijet, tako veliku ambiciju on nema, nego baš tim mikrorevolucijama želi uznemiriti postojeći sustav svojim sitnim koracima – a napomenimo da se praksa *ne radeći ništa* ne odnosi na odsustvo radnje, nego ovo *ništa* sugerira odsuće onih radnji koje su društveno korisne i disciplinirane (Kolanović, 2005). Glavna je opozicija s pomoću koje *jeansovski* junaci dolaze do izražaja opozicija nedorasli-odrasli, odnosno mladi-odrasli unutar koje nailazimo na određene osobine jednih i drugih koje se međusobno razlikuju; pa tako uz mlade/nedorasle vežemo zamjenice *mi, nas dvoje, naš* jezik koji je žargonski, govoreni jezik, takozvani sleng, *naša* kultura koja se odnosi na masovne medije, na film, zabavnu glazbu, na *naše* odijevanje, traperice; nasuprot tim zamjenicama su *oni*, svijet odraslih, strukturirani svijet trajnih vrijednosti, *njihova* kultura, *njihove* institucije poput muzeja, galerija, kanonizirane umjetnosti i književnosti te *njihov* jezik koji je onaj standardni (prema Flaker, 1983: 47). Tako će pripovjedači te prozne vrste redovito isticati svoju klapu kao opoziciju svijeta drugih, *njih* koji nisu dio te klape, kao što to Flaks u *Boljoj polovici hrabrosti* govori: *Moglo se ušutjeti i otploviti, moglo se odjednom govoriti, a mogli smo razgovarati i dvoje po dvoje. To je bila prednost ovakve klape. (...) Svađe i pomirenja, ljubavi i mržnje, izdaje i vraćanja u klapu – od nas kao da su učinili volvoks globator, nehijerarhičnu zajednicu. Izvan nas je bio svijet odraslih i onih drugih ljudi, koji su nas bombardirali, selili iz zgrade u zgradu, vabili nas da im služimo, prijetili se, odguravali nas, davali nam odijela i hranu.* (2004: 12). Opozicijsko suprotstavljanje *mi – oni* vidljivo je u tom romanu i kad Flaks svojim modernim anglicizmima oponira Matildinim tradicionalnim germanizmima: – *Matilda, um Gottes Willen – izgovori pomakavši samo jedan dlan s lica.* – *No, Ilda.* – *Ilda, that's much better – kontrirao sam engleštinom.* (2004: 105) u čemu vidimo tu povučenu horizontalu prema zapadnoj, amerikaniziranoj civilizaciji i opreku vertikalnim germanizmima. Uz tu opoziciju, bitno je i aktiviranje sloja popularnog i svakodnevnog pri čemu se uspostavlja dijalog između

popularne kulture i književnosti (o čemu ćemo više govoriti u poglavlju o popularnoj kulturi), a to je prvenstveno vidljivo u pojavi traperica, *blue jeansa*, kao tada simbola oporbe ustaljenim vrijednostima društva – a čije se značenje oporbe s vremenom izmijenilo raspadom njihova jedinstvena značenja i upletanjem potrošačkih strategija koje će biti sve češće kako se bude povećavala kvantiteta proizvodnje traperica kao odjavnog predmeta: *Kao i sve druge vrste robe, i on [jeans] dobiva nazive maraka koje se međusobno nadmeću u borbi za osvajanje specifičnih tržišta.* (Fiske, 2001: 14) pa će tako traperice izgubiti svoje prvotno značenje bunta i postati tek još jednim predmetom u moru konzumerizma.

2. 2. Prostor grada i subjekt

Naš se subjekt, kao i u ranijim književnim razdobljima 20. stoljeća, gradi na temelju svog odnosa prema urbanom, prema gradu. Dok je grad unutar modernističke poetike bio oznaka duševnih kriza subjekta, u avangardi prostor očekivanja revolucionarnih promjena – dotle druga polovica 20. stoljeća pred subjekt postavlja grad kao prvo mjesto njegove artikulacije, ili, kako kaže Ian Chambers: *živeći u gradu mi nasljeđujemo njegove fizičke strukture i kulturalna stanja. Prkoseći i istražujući to naslijeđe mnogo od našeg urbanog smisla i jastva je formirano.* (prema Kolanović, 2005). Dakle, za razliku od avangardnog poimanja toposa ulice kao fetišiziranog očekivanja promjena, ona sad postaje simbolom očekivanja bilo kakvog događaja unutar dosadnjikave svakodnevice. Stoga oni *ne rade ništa*, stoga ti subjekti dokoličare ulicama grada jer ta gradska struktura već jest sastavni dio njihova identiteta, jer dotad se već subjekt psihički rastrojao unutar urbanih struktura u modernizmu, kao i prolazio kroz revolucionarne pokrete koji su se u tom prostoru događali – a druga polovica 20. stoljeća razdoblje je kad subjekt napokon postaje dijelom tog toposa grada. Takozvana *mikropolitika slobodnog vremena*, kako spominje Maša Kolanović, poveznica je s pojmom flanerizma, ali suvremenog, koji se vidi u narušavanju nekakve normirane logike kretanja gradom (primjerice, *švercanje* u tramvaju). Osim vanjštine gradskih ulica, značajnu ulogu u izgradnji subjektova psihema igraju i urbani interijeri – a to su kavane i *kvartovski bircevi*. Svakodnevice u kojoj ti subjekti žive dosadna je i monotona, stoga i kafići postaju izvorom iščekivanja bilo kakve događajnosti, mjesta na kojima se provodi vrijeme tek toliko da brže prođe, i to vrijeme prolazi u promatranju drugih ljudi, u čekanju da se makar što dogodi u pričanju uz kavu ili koju žesticu. Navedeno se, naravno, također odnosi na društveno nekorisni rad. Te priče koje likovi pričaju uz kavu ili koje piće ne moraju uopće biti točne, bitno je da su što zanimljivije i tako pridonose

prolaznosti vremena. Tako će živi Galilej, kako ga posprdno naziva Majdakov pripovjedač, početi *obrađivati* Glistu ispred birtije, a zatim ga u kavanu odvodi i Kurbla: *Uhvatio je Glistu ispod ruke i poveo ga preko Trga u pravcu Gradske kavane.* (1995: 85). U bircu jednom prilikom Glisti se pridružuje i *tatek* kojeg se ovaj stidi, točnije, tek tako mu uleti bez pitanja za stol za kojim je Glista sam sjedio i uživao u svom pelinkovcu: - *Kako ti to... Samo onako. Bez pitanja. Tko ti je prišapnuo da ću ja platiti tvoju pijaču?* (1995: 82). Takav interijer susrećemo i kod Slamniga: *Bilo je neizbježno. Gostionica „Dva fazana“ bila je odmah tu.* (2004: 6) gdje se glavni junak *Bolje polovice hrabrosti*, Flaks, susreće sa svojim školskim kolegama te svi skupa piju vinjak i gemišt, razgovarajući o rekonstruiranju nekog prijašnjeg izleta. U gostionicu odlaze i glavni likovi Tribusonove *Polagane predaje*, Gorjan i Žika: *Sjeli su u konobu s ne baš originalnim imenom – Kod barba Šime – i naručili litru crnog vina i bokal vode.* (2001: 26), dok će i u Šoljanovu *Kratkom izletu* Rokova klapa, tražeći odmor od prašnjave ceste, usput skrenuti u konobu s natpisom „Vino naravno“ okrijepiti se crnim vinom nekog veselog starčića i na kratko vrijeme zaboraviti na vrućinu i prašinu ceste koja ih čeka kasnije.

2. 3. Popularna kultura

Takozvani *civilizacijski kompleksi* stilski su kompleksi koji ističu pripovjedačevu pripadnost njemu suvremenoj urbanoj civilizaciji i određenom tipu za nju vezane kulture, njihovi signali nalaze se već u samom tipu odabranog i stiliziranog žargona (1983: 130), te Flaker ističe česta spominjanja *kako predmeta masovne kulturne potrošnje – gramofona, magnetofona, tranzistora i drugog radio – pribora – tako i citiranje hitova zabavne glazbe i njezinih „zvijezda“* (1983: 136). Popularna kultura prednjači u citatnosti proze u trapericama, popularni glumci i pjevači uzor su likovima te se oni žele ponašati poput njih, izgledati kao oni, a što možemo posebno vidjeti u *Polaganoj predaji* Gorana Tribusona jer je taj roman u cijelosti izgrađen na subjektovoj fasciniranosti i nostalgijom za *rock'n'rollom* 70-ih (šezdesetosmašima i njihovom popularnom kulturom), *Rolling Stonesima* i Jimom Morrisonom. Glavni lik tog romana, Petar Gorjan, propagandist je kontaktmen koji u svom metalik plavom *Renaultu 4* obilazi jadranske hotele i potpisuje već gotove ugovore o oglašavanju sljedeće turističke sezone. Mrzi svoj posao, zlovoljan je većinu vremena, a tu zlovolju hrani činjenica da ne može na koncert *Rolling Stonesa* u Frankfurtu. Spomenuta nostalgija za potonulom generacijom vidljiva je u cijelom romanu, a glazba 60-ih i 70-ih služi subjektu kao njegova psihološka identifikacija: *Autom se rasprsne kovitlac divljih tonova,*

'neukrotivih Richardovih riffova', kako je volio patetično kazati, sred kojih je Mick Jagger afektiranom frazom urlao nešto o jebanju prvo jedne, a potom i druge maloljetnice. (2001: 9). Petar Gorjan pije sedative i sluša glazbu s ciljem bijega od sive svakodnevice, kao što smo spomenuli, jer posao koji radi tlaka mu je i ne podnosi odijelo i kravatu u koju ga je očeva propagandna tvrtka obukla: *U ono zlatno doba kada je vrijeme doslovno rasipao autostopirajući po stranim zemljama, činilo mu se da bi se lagodnije osjećao u teškom srednjovjekovnom oklopu, negoli u odijelu. Pa ipak, odijela u jebenim poslovnim tonovima čekala su ga u zasjedi svih tih bezbrižnih i buntovnih godina. I eto, dočekaao je dan kada će obući odijelo, svojevrsni simbol polagane predaje na koju su ga sve one proklete okolnosti u toku vremena jednostavno prisilile.* (2001: 29-30), i naposljetku radije oblači svoje dobre stare traperice: *S blagim gađenjem razveže kravatu i skine odijelo pa se vrati dobrim starim trapericama.* (2001: 33). Nostalgично se prisjeća godina svoje mladosti, svoje generacije, opčinjen je tom prošlošću i kao da živi u njoj: *Dubček i Palach koji gori. Jeans, duge kose, badgevi i djeca cvijeća. Droga, peroralna, intravenozna i recimo: nazalna! Pa svi smo protiv rata u Vijetnamu, pa živio mrtvi Martin Luther King, pa seksualna revolucija, Kosa, Calcutta, pa nategni kog možeš...* (2001: 37).

Popularna se kultura širila usporedno s pojavom i širenjem komunikacijskih medija, poput tiska, filma, radija, televizije, a postala je *zajednički skup praksa i uvjerenja koje su stekle globalnu prihvaćenost i koje obilježava medijska dostupnost i pojavnost u obliku komercijalnoga proizvoda.* Materijalno gledano, ta kultura odnosi se na općenito dostupne artefakte – široko nabavljive industrijske proizvode, zabavne i kulturne. Popularna kultura je kultura *mainstreama*, kultura glavnih tokova, svakodnevna *življena kultura suvremenog svijeta, nužno određena kapitalom i redovito medijski posredovana.*¹ Vidimo kako motivi iz popularne kulture ironijski zamjenjuju velike teme o religijama, nacionalnostima i ideologijama, kao što je Petar Gorjan zaokupljen koncertom *Rolling Stonesa* na koji ne može stići zbog svog *jebenog* posla. Mladići i djevojke u *jeans*-prozi okruženi su redovno i nizovima predmeta koje im je darovala suvremena civilizacija; oni žele biti, kako to kaže Majetićev pripovjedač u romanu *Čangi: gramofonizirani, magnetofonizirani, motorizirani, modernizirani, modnizirani, evropeizirani* (prema Flaker, 1983: 132) a u skladu s tim oni se i oblače, dok pripovjedači ne produbljuju psihologiju likova, nije vanjski fizički izgled pokazatelj psihema likova – nego *bilježe način odijevanja – njihovu modu* (1983: 132). Pa tako,

¹ <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=49511> , pristup 1. 9. 2020.

primjerice, u romanu Zvonimira Majdaka, *Kužiš, stari moj*, Glista *Smrdi ko futavac po parfemu, čisti nokte sve do krvi, čačka zube i neprestano zalizuje kosu da bi izgledao kakti Klerk Gebl prije drugog svjetskog rata*. (1995: 26), a moderniziranost subjekta vidimo u praćenju domaće publicistike, u Glistinu poznavanju vlastitih radnih prava: *A, nećeš ti mene samo tako upregnuti, znam ja svoja prava i čitam cajtunge kad to treba, pa mi ga nitko ne može zatjerati, ako ja to neću*. (1995: 27). Utjecaj popularne kulture vidljiv je i u anglizmima u *Polaganoj predaji* Gorana Tribusona, gdje subjekt vrlo često koristi engleske riječi umjesto hrvatskih, poput usklika *oh yeah*; pa zatim sami stihovi glazbenih grupa poput *The Who: Svi veliki rokeri umrli su prije tridesete. I to je s njihove strane bilo mudro. (I hope I'll die before I get old, pjevali su Who-ovci i u to je trebalo vjerovati). Da nisu umrli prije tridesete, zacijelo bi im netko zavezao o vrat službeničku kravatu i lansirao ih nogom u stražnjicu na kakvo poslovno putovanje* (2001: 35) gdje također vidimo i subjektovu zaokupiranost prošlim vremenima koja se očituje u toj bezgraničnoj nostalgiji koja prožima cijelo njegovo biće: *Mladi propagandist pitao se kako će on sam izgledati kad se dovuče do Zaneovih godina. Jasno, ako se uopće dovuče! Možda ih je bolje i ne doživjeti? Možda su imali pravo oni koji su odbili ostarjeti. I hope I'll die before I get old! Bio je to moto Gorjanove generacije, borbeni slogan iskazan snagom od nekoliko desetaka tisuća vata... dok odmah potom iskazuje kritiku tadašnjeg socijalističkog društva: Pa ipak, usrana generacija pristala je na kompromis, pristala je na socijalizaciju, korisnost, rad i starenje. Ili možda ne, možda to nije bio kompromis nego zajeb odozgo? Možda su samo moćni malo manipulirali i prisilili ih na sve uvjete polagane predaje?* (2001: 69).

2. 4. Jezični otpor

Konstituiranje proze u trapericama uvijek je povezano s borbom za uvođenje žargona u pripovijedanje (1983: 119), i svi su se ti pisci morali sukobiti s otporima kritike koja je branila ustaljeni red u književnosti. Svijest o kreativnosti žargona i isticanje opozicije jezični standard–žargon kao opozicije staro–novo varira od nenametljiva korištenja elemenata sintakse usmenog govora s određenim leksičkim signalima kod Slamniga i Šoljana, pa sve do manire izravnoga pripovijedanja urbanim huliganskom slengom u Majdaka (*Kužiš, stari moj*), štoviše: *Oslonac na usmeno pripovijedanje i žargon morao je postaviti i pitanje oslobođenja proze i od puritanizma na području onih jezičnih segmenata koji se odnose na seks*. (1983: 124). Dakle, *jeansovci* počinju rušiti i *eros* kao vrijednost pa tako nestaje jezika kojim se junak obraća

djevojci ljubavno-erotskom poetičnošću – toga više nema! Također se mladići koji izražavaju osjećaje posprdnno nazivaju *emotivcima*. Ironično se Majdakov pripovjedač odnosi prema *erosu* svog prijatelja Gliste, kad kaže: *Lovu će riknuti samo u slučaju ako ga napusti njegov osvajački donžuanski dar*. (1995: 59) ismijavajući time Glistinu nemoškost, a sam spolni čin između gospođe Gizele i Gliste opisat će također s dozom smijeha: *Pružiti će joj najbolje stvari, on, ovako mlad i neistrošen. Sve je kod njega jestivo i uzbudljivo, njegova slina hrani, njegove ruke griju ko termofori, čvrsto stišću, samo nek se oslobode prve drhtavice, njegova se koljena mogu ukopati kako treba duboko, raskrvarit će laktove na grubom pokrivaču kauča ako treba, ostavit će tu krvi koliko ljubav zahtijeva*. (1995: 59). Nema te ljubavno-erotske poetičnosti ni kod Tribusona dok subjekt govori o svojoj bivšoj ženi i njezinu glazbenom (ne)ukusu: *Lucija, koju je upoznao sred jeftinog đipanja i žurovske atmosfere, klela se da je luda za Albinonijem, Chopinom i Wagnerom. Kako tucati nekog tko ti na gramofon koji leži na noćnom ormariću, prije no što će skinuti gaće stavi uvertiru Lohengrina?* (2001: 55), a vidljivo je to i u dijelu kad Gorjanov suputnik Žika đipa debelu poetesu na stražnjem sjedištu auta, dok Gorjan vozi; pripovjedač svoje rušenje *erosa* kao vrijednosti ne propušta prikazivati i dalje: *Ponesen slučajnošću slobodnog pada, Gorjan se našao na njoj, zaljuljavši se na baroknim oblinama. U prvom trenu jedva je svladao poriv za bljuvanjem, u drugom je osjetio da mu tamo dolje u hlačama nešto buja, strši, bori se da izroni... U zafrkanciji su tu vrst erekcije zvali 'mramornim usijanjem'. Obrnuo se na leđa i pokidavši patentni zatvarač na hlačama, oslobodio je karu, pustio je da se propne uvis. Pohlepna poetesa, ne mareći što su vrata sobe otvorena, strovali se na njega, pokrije ga čitavog, pa ustima zgrabi njegovu napetu žilu, sišući iz nje štrcaje ljepljive sperme, zasigurno pune barbituratnih i alkoholnih otrova*. (2001: 140-141).

Prisutnost psovke kao oblika jezičnog otpora dominira *Polaganom predajom*, kao i Majdakovim romanom, a pronalazimo je i u drugim našim predlošcima *jeans-proze*. Pronalazimo mi tu psovku i u Matakovićevim stripovima, posebno u *Piratima s Kariba* (2003) gdje čujemo vulgarizme poput *jebote irud*,² u *Supermenovu povratku* (2006) *jebiga*,³ u *the Terminalu* (2004) zvukovna atmosfera ispunjena je frazama poput *Sad ste najebali!*, pa promatranju žena u *klozetu* dok *piške*, gdje se također i ironično pokazuje stav prema anđelčiću ljubavi koji savjetuje jednog od likova neka ženi priđe na izravan način, ne okolišajući: *Javi joj se! Izjavi joj osjećaje! Pitaj da ti malo da! Lupi bar majmuna!* prepun aluzija na spolni čin, na što ga subjekt ubija ražnjem, uzvikujući: *A jesi dosadan u pizdu strininu!*, nakon čega ga

² <http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl68-web.pdf>, str. 13, pristup 15. 8. 2020.

³ <http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl68-web.pdf>, str. 18, pristup 15. 8. 2020.

natakne na ražanj, a svi oko njega bore se za svoj dio mesa: *Men' krilce i guzica! Men' zambatak i plućo! Men' mudo!*⁴

Kad je riječ o *jeans-prozi*, Flaker spominje i *infantilizam pripovjedačev* s pomoću kojega se ističe naivnost kao načelo na kojemu se temelji struktura pripovijedanja u toj mladoj prozi. Naime, riječ je o infantilnom načinu izražavanja pripovjedača koje oponaša dječju pisanu riječ, uključujući razna ponavljanja nekih riječi, zatim kratke rečenice, sintaksu pojednostavljenu na minimalan način, jezične poštapalice, što sve možemo nazvati *dječjom logikom* (1983: 67). Navedeno također pridonosi i stvaranju dojma neusiljena usmenog pripovijedanja. Naime, *Načelo približavanja usmenom spontanom govoru ostvaruje se tako što se stilističkim sredstvima nastoji stvoriti iluzija usmenoga pripovijedanja – dakle stilizacijom.*, a čitatelj treba *doživjeti iluziju nepatvorena*, „neusiljena“ pripovijedanja, pripovjedačeve „spontanosti“ *kojom se u biti oponira „artificijelnosti“, izvještačenosti kanonskih modela* (1983: 98). Točno to čitatelj doživljava čitajući kratku priču Carmen Klein nazvanu *metamorfoze: Zavitlam grdosijom iznad glave, snažno zamahnem i odbacim je na mladu zelenu travu. U zraku se neman još jednom skupi i rastegne, dohvati me jednim krajem po glavi i napokon se smiri na tlu. A u trenutku dok je pošast još lebdjela po zraku iznad moje glave, grudice zemlje s korijena natrusile su mi se svud po glavi, i kako me je ono odalamilo, pune oči bile su mi pijeska i zemlje, čak mi je ušlo u usta.* (1985: 60) s mnoštvom insinucija na usmeni spontani govor, doima se kao da subjektica sjedi pored nas i prepričava nam događaj, dovršavajući svoju priču time kako je morala zbog tog incidenta na razgovor s portirom zgrade ispred koje je išćupala taj grm, gdje također vidimo pripovjedačku spontanost: *Napokon se zaustavi i pokuca. (A bio je odvratan, fuj, tipični portir, vratarski tip, čuvarski nastrojen, jeben i zagrižljiv.) Šef je sjedio za stolom, sav debeo i mastan.* (1985: 61). Postupci kojima se želi pospješiti funkcionalnost kozerije, odnosno dojma neusiljena usmenog pripovijedanja ponajprije je *sintaktička parcelacija* – kratke rečenice jednostavnog oblika čime se oponašaju pauze u usmenom govoru pa se doima kao da rečenica nastaje brzinom tijekom misli, što ćemo pojasniti u našem poglavlju o filmičnosti stripa i književnosti.

Zatim, tu je i *imaginarni slušatelj u tekstu* kojeg prepoznajemo u situacijama u kojima pripovjedač kao da priča sa samim sobom što ćemo vidjeti kod Šoljana: *I znao sam da jedino tako mogu smoći snage za utjehu: obraćajući se sebi kao da sam netko drugi, netko koga promatram sućutno ali izdaleka. Drži se, stari. Ništa nije izgubljeno.* (1985: 229) gdje

⁴ <http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl68-web.pdf>, str. 19, pristup 15. 8. 2020.

pripovjedač sama sebe tješi u uzaludnom hodanju s Rokom s ciljem traženja makar starih freski u trošnoj crkvi Bogu iza nogu, kako njihovo putovanje ne bi bilo stopostotno uzaludno. Obraćanje sebi u trećem licu vidimo i kod subjekta u kratkoj Kleiničinoj priči *neshvaćeni gospodin datson: Zadovoljno se smješkajući, sjedio je na uzvišenom sjedalu valjka kao kralj i mrmljao sam sebi, okružen papirima do glave kao kralj papira s papirnatom krunom, gnječeci i sabijajući papire u nešto nalik papirnatom asfaltu: 'Čestitam, Datson, čestitam. Svaka čast. Veliku stvar si učinio. Nisi živio tek tako, kao repa.'* (1985: 10).

Treća bitna značajka su *implikativni izrazi*, a to su *izrazi širokog, ali neodređenog semantičkog opsega koji potječu iz razgovornog jezika u kojemu sugovornik zna na što se takvi izrazi zapravo odnose i koji su sadržaji u njima implicirani* (1983: 105). Primjer takvih implikativnih izraza možemo vidjeti u Majdakovu romanu *Kužiš, stari moj* u Glistinu zamišljanju svog prvog susreta s gospođom Gizelom u njezinu stanu, opterećen time da će zakazati i iznevjeriti svoju muškost: *Pokazao se užasno loše. Pokazao je da dugo nije.* (1995: 49) gdje se implikativnim izrazima aludira na seks. Sličan primjer vidimo i kad se Glista domišlja gdje će se *to* obaviti: *Gdje smo?, Glisti još nije bilo sve bistro. Gdje će to obaviti? Valjda u sobi, mislio je naporno, ne u gimnastičkoj dvorani.* (1995: 92) gdje se zamjenicom *to* implicira spolni čin između Kurble i netom *pronađene mačke* Emine u *bircu* koju su njih trojica povelili sa sobom u studentski dom da se malo *zabavljaju*. Tu vidimo kako književnost izbjegava opisivati one događaje koji se sami po sebi podrazumijevaju i mogu razumjeti na temelju jedne pokazne zamjenice, kao što je ovdje *to* – tekst štedi svoju opsegovnost i na taj način više uključuje čitatelja u nadopisivanje teksta, jer u navedenom primjeru *to* dobiva značenje tek u čitateljevoj mašti. Slično je i sa stripom čija provokativnost proizlazi iz sugestivnosti zakočenog, oslikovljenog kretanja koje se oslobađa tek u kontaktu s nama, čitateljima jer se u našoj svijesti i zbog naše maštovitosti odaje značenje i stvara dinamika te statične stripske sličice. Dok je, primjerice, za film karakterističan zapravo baš pokret, kretanje, dinamičnost, dotle stripskim sekvencama tu dinamičnost daje čitateljeva svijest. Kad je riječ o tekstu, implikativnim izrazima čitatelj stječe dojam realističnosti takvog teksta, kao da mu poznanik prepričava neku zgodu iz svog života. U poblížem shvaćanju toga, pomaže nam ono što Maja Bošković Stulli kaže o *iluziji skaza* koja se stvara nastojanjem pisca da stvori dojam direktnog pripovijedanja i improvizacije – što oboje vidimo i u prozi u trapericama, i u kratkoj priči. Stulli definira *skaz* ili pričanja o životu kao ono što obuhvaća sjećanja o realnim doživljajima i događajima, bilo iz vlastita pripovjedačeva života, bilo prema kazivanju suvremenika ili bliskih predaka koji su doživjeli zgodu o kojoj je riječ (prema Bošković Stulli, 1983: 250), dok Flaker

određuje *skaz* kao *stilizaciju pučkoga govora* u književnom djelu (1983: 246). Pričanja o životu nastaju i izrastaju iz razgovora, ona proizlaze iz zaokupljenosti činjenicama – može to biti novinska vijest o nekom događaju ili prikaz kakve povijesne epizode jer upravo takvi isječci izdižu iz sveopćeg zbivanja nešto jednokratno što ujedno označava smisao ukupnog događaja.

2. 5. Otpor parodiranjem ustaljenih struktura

Pripovjedači *jeansa* odbacuju društveno ustaljene strukture, a samim tim onda i socijalno-psihološke motivacije vlastite osobnosti, te upravo zbog toga oni ne okrivljuju sredinu i društvo za svoje nevolje, već im samo oponiraju (Flaker, 1983: 60). Stoga će, primjerice, Flaks jednostavno otići u drugo mjesto izbjegavajući Matildinu privrženost njemu, maknut će se iz te sredine i tako razumno uzmaći pred neželjenim razvojem situacije. Ta opozicija ne uspostavlja se na temelju, dakle, socijalnog suprotstavljanja, nego na temelju jezičnog i kulturnog oponiranja, što znači da takav pripovjedač mora biti inteligentan, poznavati kulturne tekstove – otuda likovi nesvršenih učenika, nazovistudenata, likova koji odustaju od posla, odnosno autsajdera koji se po stavu i mišljenju ne uklapaju u postojeći kolektiv, bio to kolektiv na razini nacionalne zajednice, ili, pak, na razini klape (potonje možemo vidjeti kod Šoljana kad se klapa raspada na sve manje dijelove, gdje možemo promatrati pojedinca unutar jednog klapskog, manjeg kolektiva). Premda je svjestan svoga socijalnog položaja, *jeans*-pripovjedač opire se bilo kakvom prihvaćanju dogmi ili ideologija kao cjelovitih sustava – u vrijeme tadašnje ideologije socijalističkog kolektiviteta, istaknuti u književnosti pojedinca koji usto nimalo ne pridonosi društvu kakav je junak proze u trapericama, bilo je za autore opasno.

Ono što još susrećemo kao otpor u toj prozi, jest otpor s pomoću ironije onom *šabloniziranom i klišeiziranom jeziku činovničko-kancelarijskog tipa, jeziku novinske publicistike i masovnih medija, suvremenoj političkoj retorici govora i mitinga, pa sve do klišeizirane frazeologije društvenih znanosti i marksizma, onakve kakva se upotrebljava u nastavi u popularizatorskoj lektiri* (1983: 171). Navedeno možemo pronaći kod Majdaka u romanu *Kužiš, stari* moj kad ironizira socijalističku publicistiku govoreći o studentu koji, po njegovu mišljenju, ima *rđav* utjecaj na Glistu, a daje mu i posprdan nadimak Galilej, zatim kad govori o Glistinu novom kolegi, Kurbli: *Glista se uzbuđen ko jumferica približio Kurbli i piskutavo salutirao: ti boga, skoro su mu glasne žice popucale. – Bog, živio! Kurbli digne novine u zrak kao na predaju. Kažem ti, prodaje štosove na veliko. Onima koji padaju na njih.*

– *Ah, to ste vi, doktore. Svakog je tipa titulirao s doktor, i uopće, bio je pun te gospočke kenjaže. Da ti se smuč! ili Glista se na sve te zezove u zdrav mozak cerio od milja, previjao i gledao u Kurbllu kao u boga! Kao da mu je ovaj prišapnul da je postao generalni diša Ine!* (1995: 84). Pogotovo je odnos prema birokratiziranom društvu vidljiv u opisu *haj rulje* koja je sjedila u hladu na terasi kafića *koja, ako baš hoćete znati što mislim, baš mi se fućka!, s radnim narodom nema veze, ali koja zato ima više vremena za dangubu i love za spiskati nego cijeli taj radni narod da se postavi na glavu i istrese džepove jednu vuru poslije isplate plaća.* (1995: 86). Ili, u opisu mušterija autopraonice u kojoj pripovjedač i Glista rade: *U kolima možeš svašta vidjeti: izložba, velesajam! Kakve sve jopce ljudi ne objese naprijed i kakve sve životinje klimoglavce ne postave odostraga! Frajeri se obično dovezu samo u košulji s olabavljenom kravatom dok im kaput visi na aufengeru, iza njihovih leđa. Jedan pjevač fura sa sobom magnetofon i sluša samog sebe. Svega i svačega!* (1995: 38-39), u tom primjeru možemo vidjeti pripovjedačev ironijski stav prema potrošačkom sloju društva. A kritika akademskog građanskog sloja vidljiv je u *Polaganoj predaji* gdje naš subjekt ovako iznosi svoj stav prema academicima i intelektualcima, čijim se dijelom i sam smatra, dok u sebi analizira Žikinu izjavu da je probisvijet i lotalica: *Lotalica i probisvijet, dobro je rekao. Ta nije li rock, ta zvučna kulisa naše mladosti, i sam naglasio ta dva životna koncepta. Jasno, u želji da se naruga konformizmu i malograđanštini, da se razgraniči s establishmentom. Nisu li i sami Rolling Stonesi objektivirali tip novovjekog probisvjeta, pa i samim imenom istaknuli lotalaštvo kao opredjeljenje? Samo što smo svi mi jebeni akademski građani te ponuđene koncepte preselili na intelektualni plan, a jadni Žika, koji nema pojma o rocku i alternativnoj kulturi, proživio je sve to mnogo dublje i direktnije.* (2001: 46).

U prozi u trapericama vidljiv je određeni odnos prema kulturnim tekstovima prošlosti, pa tako postoji cijeli niz pojava ne samo prividno naivne recepcije klasika *nego i vrlo karakteristične tekstove koji pretpostavljaju postojanje kulturnog teksta kao predloška na pozadini kojega se čita cjelovit suvremeni tekst* (1983: 154) što ćemo kasnije vidjeti kod Šoljana, Tribusona i Slamniga. Ironično se pripovjedači odnose prema kanonskim tekstovima prošlosti, kao što to zasigurno najuvjerljivije radi Šoljanov pripovjedač u *Kratkom izletu* reinterpetirajući Bibliju i prilagođavajući je svom fikcijskom svijetu, a i stav prema latinskim izrekama ostaje ironičan u tom romanu. Prema Žmegaču (1993), intertekstualnost je tumačenje postojećih likova i djela na nov način u kojem dolazi do preobrazbe već postojećih likova, a bitno je da se reinterpetira poznata građa, ona građa koja je čvrsto utemeljena u općoj svijesti ne bi li se tako reinterpetacijom postigao što veći učinak metamorfoze. Opisujući svog

prijatelja Roka, pripovjedač se služi intertekstualnošću *Knjige o Jobu* kad ironičnim tonom govori da bi na njegovom mjestu drugi netko *bio Job, budio bi opću samilost, i ljudi bi ga davno stavili na teret socijalne pomoći kao dokazani primjer nesretnika* (1987: 178), a ironične konotacije i s likovima renesansnih drama, poput Shakespeareova lika Ofelije u opisu dviju djevojaka koje su dio njihove ekspedicijske klape: *zvali su ih odmilja naše dvije Ofelije jer Ozračje opće moralne čistoće nametalo je ovakve samostanske asocijacije* (1987: 186), a opću paniku koja uhvati suputnike nakon što autobus stane usred ničega pripovjedač ovako opisuje: *Panika i apatija su Prokrustova postelja na kojoj se raspinje duh moje generacije.* (1987: 192). Pavao Pavličić (1988) govori o intertekstualnosti kao suodnosu jednog teksta s drugim, pri čemu su važne tri stvari. Kao prvo, odnos tih dvaju tekstova mora biti vidljiv, može se raditi o sličnosti među književnim tekstovima, o aluziji jednoga na drugi, o međusobnom citiranju, polemici – bitno je samo da je tu vezu moguće uočiti i razumjeti. Drugo bitno je da taj odnos mora biti ostvaren određenim sredstvima, dakle, da se oba teksta služe sličnim kompozicijskim ili stilskim postupkom, ili da parafraziraju jedan drugoga – kao što možemo vidjeti u kratkim pričama Carmen Klein koja se koristi morfologijom bajke i parafrazira već postojeće bajke, ironizirajući ih i izmjenjujući ključne dijelove. Treća značajka koju navodi Pavličić u svom tekstu *Intertekstualnost i intermedijalnost* jest da veza između dvaju tekstova mora biti ispunjena značenjem, jer činjenica da se među tekstovima uspostavlja neki odnos mora novome djelu pridodati novu dimenziju, tako da se bez uočavanja te dimenzije djelo ne može potpuno razumjeti – ta treća značajka neće nas puno zanimati u ovom radu, no takav je, primjerice, roman *Vidi pod: ljubav* izraelskog pisca Davida Grossmana gdje on daje novu dimenziju čitanja biografije Brune Schulza i još mnogošto drugo, ili pak, *Judita* Mire Gavrana u kojoj on daje jednu sasvim novu dimenziju čitanja Marulićeve *Judite*. Nas će zanimati, primjerice, reinterpretiranje i parodiranje žanrovske sheme bajke u priči *rođaci* Carmen Klein, koja započinje rečenicom: *Bio jedan čovjek, pa imao jako velike ušne školjke. Našao mladu ljubavnicu i počeo više pažnje posvećivati izgledu.* (1985: 31) u kojoj nadalje reinterpretira postojeću bajku o princezi i žapcu, preobrazbom funkcija likova – ovdje je glavni lik taj koji želi poljubiti žabu jer vjeruje da će se žaba poljupcem pretvoriti u princezu: *Svaku žabu poljubio je između očiju, u čelo, no one su samo kreketale i drhtale sluzavim trbusima, a onda pobjegle u život. Bile su vesele što su opet slobodne i plesale su na mjesecini.*; ljubio je tako puno žaba i maštao kako će imati puno princeza te izgraditi silose s kukuruzom jer je jako volio jesti kukuruz. Međutim, umjesto da se žaba pretvori u princezu, on postaje sve sličniji žabi: *Međutim, neka promjena s njim ipak se zbiva. U onoj bari žive samo žabe krastače, a voda je zagađena i po usnama su mu iskočili čirevi i kraste. S vremenom je sve više postajao sličan*

žabi. *Možda se jednog dana pretvori u žabu.* (1985: 32). Parodiranje bajke kao žanra iščitljivo je i u drugim pričama iz zbirke *Između zidova i preko njih*, kao u priči *istina o čovjeku koji je štedio* čiji početak glasi: *Bio je to čovjek koji je cijelog života štedio za starost.* (1985: 19), a u priči *izuzetno nadahnuta bajka o pogovoru (i predgovor)* pripovjedač nam metafikcionalno izravno govori kako je riječ o bajci: *I, sada na scenu stupa osoba koja ovoj bajci daje novu dimenziju i bez koje ona (bajka) ne bi mogla ni postojati* (1985: 49).

Kod Šoljana u *Kratkom izletu* vidljivo je i parodiranje svetaca iz Biblije: - *U bijeli svijet – odgovorio je s prozora autobusa Petar Arheolog, stijena na kojoj je počivao temelj naše ekspedicije. – U crnu vukojebinu.* (1987: 186) s, naravno, i nezaobilaznim psovkama koje su tema našeg poglavlja o jezičnom otporu, a reference na Bibliju tu su i u opisu Roka: *I treći put ga izdajem – čini mi se da je izdaja ovo pisanje o prijatelju – i velim da je sigurno bio lud, jer je unatoč svemu tomu, ili možda baš zato uvijek davao dojam sretnog čovjeka. (...) Bio je jedna varijanta sretne budale, trećega sina, ludog Ivanuške, ali i prosvijetljenog proroka, nadahnutog vidovnjaka, zamumuljenog Mesije.* (1987: 177), a zatim i latinskih izreka: *lokalni folklor kaže (...) tutto il mondo e una vukojebina.* (1987: 186). Također možemo vidjeti i parodiranje žanrovske sheme legende, i to u pripovjedačevu opisu Roka: *Tako je od Roka koga sam ja poznavao, nastala s vremenom legenda koja ga je progutala. Danas ni ja, kao ni itko drugi, ne znam o njemu ništa osim legende. U toj legendi, kako već biva, on je na stanovit način veći, ali na stanovit način i manji od samoga sebe.* (1987: 178-179). U *Polaganoj predaji* uočavamo ironičan odnos prema kanoniziranoj hrvatskoj književnosti, gdje Petar Gorjan aludira na Ujevićevu poeziju dok sluša Žiku kako mu se jada: *Svakidašnja jadikovka, pomisli Gorjan, sada će početi dobra stara priča o nezasitnosti i bijedi. Da su imali para, svi bi bili inženjeri tehnologije, ceste bi čistili inženjeri saobraćaja, a novine bi prodavali magistri humanističkih znanosti...* (2001: 42). Intertekstualnost vidimo i u stripovima Dubravka Matakovića koji u jednom svom stripu naslovljenom *Gospodar prstenova* (2003) reinterpreтира postojeći istoimeni film Petera Jacksona na komičan način, koristeći se kolokvijalizmima u dijalozima Gandalfa, Goluma i Froda, dok to isto čini i u stripovima *Kill Bill – Krv do koljena* (2003), *Da Vincijev kod* (2006), *Pirati s Kariba* (2003), *Posljednji samuraj* (2004) i mnogim drugima.⁵ U tim stripovima možemo vidjeti matakovićevsko-stripovsko čitanje holivudskih filmova ispunjeno parodiranjem temeljnih poruka spomenutih filmova. Podnaslovljujući strip *Da Vincijev kod* riječima *Masonski avanturistički triler s ključom*, Mataković parodira

⁵ <http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl68-web.pdf>, str. 10-21, pristup 15. 8. 2020.

pronalazak Da Vincijeva kôda prikazujući likove koji kopanjem žele doći do Da Vincijeve poznate slike iz koje trebaju pročitati kôd koji će im donijeti slavu, no slika im se raspadne u rukama, te oni brzinskim pretpogledom uoče motive slike, odnosno 697 mulatkinja plus jedan *peder-kastrat u scenama sado-mazo-seksa*, nakon čega dođu do zaključka da se *sado-mazo-seks* odnosi na SMS-poruku, pa na broj 6971 šalju SMS-poruku.⁶ U stripu *Gospodar prstenova* (2003)⁷ govori se o Frodovoj vodenoj glavi koja mu je narasla zbog utjecaja prstena, pa kako ga živcira bosonog hodati (Frodo je hobit, a za hobite je inače karakteristično hodati bez obuće) te se želi *bavit akrobacnim rokenrolom, zaraditi i kupiti si cipele!* – aludira se na scenu iz filma *Gospodar prstenova* kad Frodo izgubi prsten, no ovdje mu Gandalf na to govori: *To si namjerno napravio da bih mislio da si retardiraniji no što jesi.* na što mu Frodo govori: *Ne! Napravio sam piercing šnjim i otpo mi je dok sam pišo!* Nakon čega Golum skače u septičku jamu i izvlači prsten iz nje. Dakle, vidljiv je ironičan stav prema velikim porukama *blockbusterskih* filmova *mainstreamovske* kulture, popularne kulture, jer se na prvo mjesto stavljaju trivijalni događaji iz svakodnevice, ispunjeni humorom i karikaturama postojećih likova iz filmske industrije te je prvotna uloga tih likova sasvim zanemarena, štoviše, iskarikaturalizirana do krajnjih granica i prikazan je isječak iz njihove svakodnevice, na tako humorističan način da svakom čitatelju može izmamiti osmijeh na lice. Mataković je film *Pirati s Kariba* iskoristio i za naslov svog stripa⁸ u kojemu je vrlo bogato prikazao osebujno čakavsko narječje toliko karakteristično za Dalmaciju. Prilagodivši piratsku situaciju hrvatskom jeziku, točnije čakavštini, taj strip pun je raznoraznih psovki poput *tristapetnajst li mu akutnih skorbutovih recidiva s komplikacijama* ili *ijadu mu krepanih muzgavaca* ili, pak, *trista mu kila užegle ćićvarde* koji su odraz kolokvijalizama, a vrhunac humora stiže nam na kraju u komičnoj situaciji između kapetana i njegovih regrutanata. Naime, kapetan otima neku djevojku i golu ju dovodi na brod ne bi li ju ovi silovali, on ne može: ... *Ja ne moren, jerbo san peder!*, no oni odbijaju psujući mu *iruda* jer su oni softverski pirati (*trista mu gigabajta!*), a ne *pravi* pirati, čime se aludira na *mainstreamovski* konzumerizam i masovnu potražnju proizvoda popularne kulture zbog čega postoje razne piratske/ilegalne *web*-stranice. Vidimo da je kapetan broda iz filma *Pirati s Kariba*, Jack Sparrow, karikaturno prikazan svojim kolokvijalnim načinom izražavanja, a i seksualnom opredijeljenošću – u filmu slovi kao poznati ženski srolomac, dok u Matakovićevu stripu bez sustezanja govori da je homoseksualac.

⁶ <http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl68-web.pdf>, str. 7, pristup 16. 8. 2020.

⁷ <http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl68-web.pdf>, str. 10, pristup 16. 8. 2020.

⁸ <http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl68-web.pdf>, str. 13, pristup 16. 8. 2020.

2. 6. Kratka priča i strip

Sve to dovodi nas do *Uvoda u hrvatsku kratku priču* Helene Sablić Tomić. Naime, prema njezinim riječima kratka priča vidljivo je poveziva sa žanrom proze u trapericama, navodeći sljedeće: *tematiziranje načina života klape kao mjesta okupljanja pojedinaca sličnog senzibiliteta u gradskom predgrađu, žargonizmi, infantilni pripovjedač, autsajderska pozicija likova, ironičan odnos prema zbilji i književnoj klasici* (2012: 98) kao poetičke oznake *jeans-proze*, koju ona potom povezuje i s proznim žanrom kratke priče jer kratkopričači preuzimaju urbanost kao dominantnu temu svojih tekstova, jezik ulice i mladih, slijedeći u tome autore proze u trapericama. Kratke priče raskidaju s dotadašnjim mimetizmom zbilje, odriču se angažmana i odlučuju pisati o svakodnevnim temama trivijalizirajući tu svakodnevnicu, intertekstualno utkivaju druge tekstove, glazbu, stihove, filmove, reinterpetiraju već poznate priče, ironijski se odmiču od ljudi i događaja. Nije bitna događajnost, događaj sam po sebi – nego im on služi kao sredstvo iskazivanja odnosa prema svakodnevici (prema Sablić Tomić, 2012: 39). Stoga je točno i ono što kaže Bošković Stulli o uzimanju nekog isječka iz zbilje koji može poslužiti kao povod razvijanju neke priče, može to biti i novinski članak ili tek naslov u časopisu – nekakav fragment može biti povodom osmišljavanju teksta, pa tako i stripske priče. Kratka priča specifična je po tome što ima otvoren početak i kraj: *kratka priča je oznaka za otvoren (i na početku priče i na kraju) prozni skaz, koji zapisom o fragmentu iz svakodnevice upućuje na stanje unutar tog fragmenta, ostvarujući pritom formalnu i stilsku ekonomičnost s ciljem postizanja jedinstvena dojma.* (2012: 31) po čemu se bitno razlikuje od tematske i fabularne zatvorenosti i uokvirenosti novele, a emocija o kojoj se piše kao i konflikt među likovima, posjeduje ono magično mjesto na kojemu čitatelji mogu provesti noć, *pune su praznih narativnih prostora* koje su otvorene za čitateljevu maštu. Svakodnevne teme i pričanja o realnim događajima iz života odvijaju se u ljudskoj svakidašnjici te to pridonosi i spomenutom načelu približavanja usmenom spontanom govoru tim kratkim rečenicama, ponavljanjima, sintaktičkom parcelacijom kao naznakama stanki u stvarnom razgovoru. Obilježja koja kratki prozni iskaz treba sadržavati su jednostavnost fabule, površinska naznaka likova, sažeto pripovijedanje i ograničen broj opisanih događaja (prema Bošković Stulli, 1983: 31), no postoje i određene specifičnosti u oblikovanju pojedinih kratkih priča, primjerice, kvorumovska (prema časopisu *Quorum*) kratka priča specifična je s obzirom na izvanjski svijet koji prikazuje, na narativnu strukturu prepunu intermedijalnih upleta koji potječu iz filma, glazbe i stripa – odnosno s obzirom na položaj autorove središnje inteligencije i istaknutih osobina likova, što ćemo u ovom radu tek ovako kratko napomenuti.

Kategorija pripovjednog vremena u kratkoj priči pokazuje ograničenost na jedan trenutak koji se potom raspršuje na radnju i likove – sam cilj kratke priče oduzeti je čitateljima što manje vremena, pri čemu se prikazuje jedva zamjetljiva epizoda iz života, u kojoj bi pripovjedač mogao udovoljiti vlastitoj potrebi za komentiranjem zbilje, stoga kratka priča zaista jest, videospotovski rečeno, *sažeti dah čovjekova trajanja, trajanja svijeta i prostora oko njega* (2012: 39). Komunikacija među likovima svedena je na minimum tako da se većina prošlih ili budućih događaja vezanih uz navedenu situaciju samo naslućuju, zbog čega kratka priča i jest neuokvirenog početka i kraja uz mnoštvo praznog prostora koje ostaje na našoj, čitateljskoj maštovitosti koja jedina može popuniti te rupe. A upravo su takve i stripske table Dubravka Matakovića, čija je tematika uvijek jedan fragment uzet iz svakodnevne situacije, a što je vidljivo u njegovu *Overklokingu* koji prati lika Vitomira i njegove svakodnevne dogodovštine.

Govoreći o tom kontaktu čitatelja s tekstom kratke priče, dodirimo se ponovno Ranka Munitića i njegove knjige *Strip, deveta umjetnost* u kojoj navodi značajke stripske umjetnosti usporedive s kratkom pričom. On, naime, govori o *provokativnosti* stripa koja se očituje u sugestivnosti zakočenog, oslikovljenog kretanja koje se potpuno oslobađa i razvija tek u svijesti čitatelja – tek u kontaktu čitatelja i medija. Kategorija vremena u stripu formira se, dakle, isprepletanjem *objektivnog* trajanja pojedine faze i *subjektivnog* trajanja našeg kontakta s tom fazom, drugim riječima, čitajući strip, mi mu sami određujemo vremensku mjeru. Slično je i s kratkom pričom, jer tekst prepun nepopunjenog prostora kad je riječ o opisima, dijalozima, pripovijedanju – čeka na naš, subjektivni susret s njim, ne bismo li ga mi popunili na način koji nama odgovara i s obzirom na naš, vlastiti doživljaj određene priče. Time autori kratkih priča, ali i stripa, u unartekstualnu stvarnost uvode i izvantekstualnu stvarnost – a to smo mi, čitatelji. Strip će uvijek biti uvjetovan svojom statičnom likovnošću, ali nikako time ograničen jer će na sve načine koji su mu na raspolaganju nastojati što dojmliivije sugerirati dinamičnost pokreta. Ako samo promotrimo stripove Dubravka Matakovića, ili bilo kojeg drugog autora, vidjet ćemo kako nam raznim crtkarijama po rubovima svakog kvadrata-sličice sugerira određenu dinamičnost, a još više to radi imitirajući zvuk s pomoću stiliziranog teksta. Pa će tako onomatopejske riječi biti redovito napisane u skladu sa zvukom koji dočaravaju: *kako bi „ozvučio“ svoj kvadrat-sliku crtač će u figuralni prikaz unijeti onomatopeju zvuka* (2010: 33). Riječ *tres* bit će ispisana oštrim linijama jer sugerira padanje nekog teškog predmeta, a oštrina

linija ukazuje na brz i bolan pad; riječ *rrumble* u stripu *Posljednji samuraj*⁹ sugerirat će svojom izduženošću i vijugavošću vrlo dinamične kretnje revolveraša; usklik *arrgh* redovito će stizati s uskličnikom na kraju i ispisan većim fontom od ostatka teksta, te će tako ukazivati na iznenađenost ili ljutnju likova; *tok* će biti pokazatelj tupog padanja nekog predmeta i tako dalje. Prema riječima Ranka Munitića, *Svaki ispaljeni metak, zadani udarac, posrkani tanjur juhe, svaka slomljena daska ili probušena automobilska guma bit će popraćena odgovarajućom sintagmom sastavljenom od tri, četiri ili pet slova (blob, krak, kvrc, bang, bum, tras i tako dalje)* (2010: 33), odnosno, pred čitateljem stripa je oslikovljena riječ, budući da je grafički stilizirana u skladu sa zvukom koji sugerira, oslikovljena riječ, zvuk ili signal. Poblje ćemo to stripovski pojasniti u sljedećem poglavlju.

2. 7. Filmičnost stripa i književnosti, videospotovski istraženo

Dok smo u prethodnom poglavlju uočili književno-stripovsku vezanost, poveznicu filma sa stripom možemo uočiti u Munitićevu iznošenju temeljne težnje stripske umjetnosti, a to je na temelju odgovarajućeg rasporeda, montažnim nadovezivanjem pojedinih kvadrata-prizora ostvariti iluziju neposrednog razvijanja radnje, sugeriranje pokreta i dinamičkog kontinuiteta zbivanja (usp. 2010: 23). Prema Peterliću, mi s pomoću filma svijet vidimo drukčijim, između ostaloga, i zbog okvira, budući da je film omeđen ravnim, oštrim rubovima pravokutnog okvira platna. Okvirom se bića izdvajaju iz svog prirodnog okoliša, a vrlo se lako izgubi percepcija položaja tih bića u prostoru, s obzirom na mogućnost kretanja kamere u svim smjerovima i brzinama (1977: 24). Oblika filmskog zapisa sveukupno je pet (1977: 46), a to su redom: stalna svojstva filma (kadar i okvir), položaji kamere (plan, kutovi snimanja, stanja kamere – statično i dinamično), slikovne odlike filma (crno-bijela tehnika, film u boji, osvjetljenje, preobrazbe pokreta, kompozicija i mizanscena), zvukovi (šumovi, glazba, govor) i montaža. Montaža je poseban stupanj pojave filmskog zapisa jer montiranje pretpostavlja spajanje kadrova, dakle i određenu složeniju cjelinu i uključivanje i ostalih oblika filmskog zapisa (usp. 1977: 46). Kadar je jedan neprekinuti filmski snimak koji se odnosi na vremensku konstantu filma čineći tako najmanju dovršenu cjelinu od koje se stvara cjelina filma i to montažnim spajanjem kadrova. Dok je kadar vremenska konstanta filma, okvir je ona prostorna. Okvir može izazvati napetost u gledatelja, budući da neki predmeti mogu odjednom uletjeti u kadar, te da u onaj prostor koji je gledatelju vidljiv mogu prodirati zvuci onkraj okvira,

⁹ <http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl68-web.pdf>, str. 15, pristup 15. 8. 2020.

zvukovi kojima izvor nije unutar okvirnog polja naše percipije – stoga se često stvara napetost između vidljive i nevidljive fizičke realnosti (usp. 1977: 60). Njime se može stvoriti osjećaj iznenađenja, iščekivanja, obrata, odnosno: nelagode pomiješane s lagodnošću. Osim toga, i položaji kamere mogu uvelike utjecati na determiniranje gledateljeva doživljaja, pa će tako odnos kamere prema objektima koji se nalaze pred njezinim objektivom biti podijeljeni u nekoliko planova: detalj-plan, krupni plan, blizi, srednji, polutotal i total. Nas će ovdje zanimati eksperimentalni film Ivana Martinca, *Sve ili ništa* (1968) na kojem ćemo pokušati prikazati određena obilježja kao poveznice sa stripom i tekstem. Ponajprije, eksperimentalni film je naziv za svaki film koji obilježavaju neke inovacije na području filmskog izražavanja¹⁰ te se suprotstavlja konvencijama na strukturalnoj i estetskoj razini filma. Stoga su takvi filmovi preobraženog odnosa prema zbilji, tematski ne prikazuju nešto reprezentativno ili kulturalno važno, već se fokusiraju na nešto nevažno i nerepresentativno, dok događaji u tim filmovima nisu povezani uzročno-posljedičnom logikom, nego zanemaruju vremensku kronologiju. Za film *Sve ili ništa* karakteristična je uloga zvuka – naime, film je ispunjen raznim zvukovima instrumenata koji nam dočaravaju ugođaj i sugeriraju tematiku pojedinih prizora. Zvučni zapisi u filmu mogu dobiti i simboličku vrijednost jer je, primjerice, prvi dio filma ispunjen melodijom puhaćih instrumenata, njihovim dubokim, tamnim tonovima koji u nama izazivaju osjećaj nelagode i svojevrsne tjeskobe, a i sami kadrovi koji se pojavljuju su dugi i prikazuju usporena gibanja ljudi koja također u nama bude ne baš prisne osjećaje. Odsutnost ljudskih dijaloga nadomještena je glazbom i šumovima kao sugestijama događajnosti u tom filmu. A dodajmo tomu još samo da glazba *uvijek pojačava stupanj sudjelovanja gledaoca, pokreće ga iz pasivnog stava* (1977: 131) te nam se završetkom određene glazbene dionice daje dojam da se neka cjelina završila. Na taj su način odijeljeni i dijelovi u našem filmskom predlošku: dok smo prvim dijelom uvedeni u film dubokim i tamnim puhačkim tonovima, slijedi vokalno-instrumentalna melodija koja trzalačkom izvedbom donosi osjećaj lepršavosti, donekle i bezbrižnosti, ne bi li zatim instrumentalna izvedba na orguljama u gledatelju pobudila osjećaj tjeskobe i nemira. Drugim riječima, ili riječima Ante Peterlića, glazba može stvoriti ugođaj što daje *emocionalno obojenje cijelom prizoru*, ona može uzbuditi, razveseliti, stvoriti napetost, prisiliti na razmišljanje i sl. Ono što glazba čini u tom filmu, to slika radi stripskoj priči.

Dakle, za razliku od filmskih, osnovna oblikovna sredstva stripa su stripska kvadrat-sličica kao jedinična fiksacija motiva i montažni postupak, odnosno metoda kojom se broj tih

¹⁰ <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=17424> , pristup 25. 9. 2020.

kvadrata-slika povezuje u kontinuiranu komunikacijski raspoznatljivu cjelinu (usp. 2010: 24), u čemu već vidimo sličnost s filmskim montažnim postupkom, a time i videospotom. Videospot, a možemo reći i: glazbeni spot, videozapis je pjesme koji se koristi radi njezine promocije ili pak u umjetničke svrhe, a čije je obilježje montaža scena. Glazbeni spotovi postali su popularni 1980-ih godina, a činjenica je da u nekim videospotovima sudjeluju i filmski redatelji. Tako je, usporedbe radi, prvi takav spot koji ima elemente filma i koji je režirao filmski redatelj, onaj Michaela Jacksona, *Thriller* iz 1983. godine, u režiji Johna Landisa.¹¹ Za taj se spot navodi kako je imao dubok utjecaj na popularnu kulturu jer je u njemu po prvi put film spojen s glazbom. Videospotovski možemo čitati i igrani film *Kužiš, stari moj* (1973) u kojem postoje određene sekvence u kojima se likovi ponašaju kao da su u videospotu, tj. glazbenom spotu. Uz razrađenu koreografiju, pjevanje i glazbu, doima se kao da su u film ubačene sekvence videospotova, a Glista, kojeg glumi Ivica Vidović, zauzima mjesto do svog prijatelja Grofa, kojeg je realizirao Relja Bašić te njih dvojica zajedno s djecom, u puncatom automobilu voze kroz šumu i jezerca pjevajući pjesmu *Pimpek moj, samo hrabro stoj, ničeg se ne boj*, dok je auto zasut cvijećem. Te stihove možemo promotriti kao svojevrsnu ironiju spram pjesme *Zvončići*, budući da su originalna melodija i ritam preuzeti iz te pjesme za ovu novu, vulgariziranu.

Prema Branku Čegecu, *Tekstovi novih pisaca ne opisuju psihološka stanja, ne ispovijedaju feeling, niti pak propagiraju ideologiju: oni jednako kao i video-spotovi rekonstruiraju/oprostruju atmosferu, izbjegavajući mistifikatorsku selektivnost moderniteta, a o dužini 'kadra', od modernizma naslijeđena i renovirana fragmenta, (koji može biti i riječ i rečenica i stih i ulomak) ovisi je li literarni produkt više narativan ili više ritmiziran, pa se utoliko uvjetno može govoriti o prevlasti proznoga ili poetskog ritma.* (1994: 22). Utjecaj vizualnih medija i videospotova 80-ih godina odražava se tako i na književne tekstove koji se počinju ponašati kao o podlozi neovisan tekst - kadar koji se mijenja brzinom izmjena kadrova aktualnih rock-video-spotova (1994: 22). Važnijim se smatra naznačiti trenutke stanja, a ne zbivanja u životu subjekta, a zapisom o fragmentu iz svakodnevice upućuje se na stanje unutar tog fragmenta. Otuda kratke priče, fragmentiranost fabule tih priča, sintaktičke parcelacije rečenica, svakodnevna tematika, otuda – uzmimo ovdje taj primjer – fragmentarni događaj u Kleiničinoj priči *gospođica amanda* čija je tematika oniričko-fantastično iskustvo subjektice i njezina smrt na pješačkom prijelazu, koju je netom sanjala; ili pak u priči *metamorfoze* gdje

¹¹ https://hr.wikipedia.org/wiki/Glazbeni_spot, pristup 25. 9. 2020.

vidimo odlazak subjektice k tetki taj dan, i njezin nailazak na fantastičarsko obojeni grm crvenih grozdastih cvjetova. U toj istoj priči, u rečenicama: *Točno sam znala da ide za mnom i da će se to dogoditi. To se osjeti, odostraga na glavi postoji mali radar, odmah se, iz daljine i bez okretanja, skuži da se netko sve brže i brže odostraga približava, razdaljina postaje sve manja. Zrak postaje jako gust i napet, napon raste, još nekoliko sekundi i sad; uhvatio me za lakat i neizbježno odveo natrag, čuvar, portir, što li, iz one staklene zgrade pred kojom su posude s cvijećem.* (1985: 61) gdje gotovo pa u svojoj mašti možemo stripovski iscrtati svaku pojedinu rečenicu naše subjektice. Tolika slikovitost, vizualnost opisane situacije usmenim spontanom govorom sliči stripovskim kratkim rezovima, ili filmskim brzim izmjenjivanjima kadrova – a točnije rečeno, brzinom videospotovskih kadrova! – i mi sasvim slikovito možemo zamisliti i osjetiti napetost situacije koja pred nama stoji. Kao što smo ranije napomenuli, ovdje ćemo se više pozabaviti sintaktičkom parcelacijom kao poveznicom stripa, filma i književnosti. Sintaktička parcelacija odnosi se na kratke rečenice jednostavnog oblika čime se oponašaju pauze u usmenom govoru pa se doima kao da rečenica nastaje brzinom tijeka misli, što možemo povezati s kratkim rezom u filmu, s kratkim kadrovima koji simuliraju brzinu odvijanja događaja i koji traže našu potpunu koncentraciju na slike koje se pred nama mijenjaju, a što je vidljivo i u stripu: *poput kino prikazanja, strip koristi metodu montaže, osmišljenog i ekspresivnog vezivanja pojedinih prizora i događajnih sekvenci i napor da se odgovarajućim rasporedom, odnosno učinkovitim montažnim nadovezivanjem pojedinih kvadrata-prizora, ostvari što punija iluzija neposrednog razvijanja radnje, da se, drugim riječima, na osnovu likovno formuliranih i pripovjedno kolažiranih sličica sugerira pokret, kretanje, vremenski, odnosno dinamički kontinuitet zbivanja* (Munitić, 2010: 22, 23). Primjerice, kod Majdaka gdje česte točke i zarezi pomažu čitatelju u stjecanju dojma stvarne dijaloške situacije, u zbiljskom životu, kad Gizela priča Glisti o svojoj mladosti, gubljenju nevinosti, gdje ona skače s priče na priču: *Volio je životinje. Jako me je imao rad. Stanovao je u istoj ulici gdje i mi. Slao mi je ljubavna pisma po golubovima pismonošama, zamislite! Rekao je da ću biti njegova ili ničija. To se nekad tako govorilo. Inače, mene nisu puštali da stojim na prozoru i gledam na ulicu. Oslobodi bože! Tako kurve mame svoje mušterije, vikao je moj japa, to je, znate, tata.* (1995: 54), a sintaktička parcelacija vidi se i kad gazda Ruda šalje po Glisti novac za porez: *Stvar je hitna. To je za porez. Ogulili su me do kože. Ako danas ne platim, sutra budu sve zablombirali.* (1995: 43).

Kako smo već napomenuli, dok je u filmu i videospotu pokret sugeriran samom snimkom pokreta, za dinamičnost stripa bitna je slikarska uporaba izražajnih elemenata koja je

presudna za kinestetiku, za kretanje stripa – zato nam se balončićem, kao oblikom tekstualne stripske komunikacije, podatak o nečemu ne priopćava samo sadržajem nego i oblikom u kojem je napisan. Budući da na sličicama nema dinamičnosti kretanja kao takvog kakav vidimo u filmskim kadrovima, veliku ulogu u dinamiziranju stripske radnje igraju naslikane ili nacrtane sugestije pokreta: (...) *pored poznate i često spominjane „filmske brzine“ postoji i „stripska brzina“, postoji stripski trenutak montažnom razradom razbijen na veći broj kvadrata od kojih svaki sugerira vrlo mali vremenski isječak, a svi zajedno izražavaju posebnu dramatičnost, odnosno „zgnusnutost“ radnje.* (2010: 31). Također, čitajući strip, mi kao čitatelji sami mu određujemo *tajming* jer se vremenska kategorija stripa formira isprepletanjem objektivnog trajanja pojedine sličice i subjektivnog trajanja našeg kontakta s njom – i u tome je jedna od razlika između stripa i filma jer *filmska slikovna struja nezaustavljivo teče od početka prema kraju* dok strip raspolaže *temporalnim manipuliranjem*, baš poput književnog teksta (2010: 46), s obzirom na to da se na svaku pojedinu kvadrat-sličicu možemo vraćati, kao i na pojedinu rečenicu u nekom tekstu, reiščitavajući tako određene priče.

2. 8. *On the road...*

Dodirnut ćemo se i obilježja romana ceste u nekim našim predlošcima. Značajke *on-the-roadovske* poetike pronalazimo u romanima *Polagana predaja* i *Kratki izlet*, a pokušat ćemo ga pročitati i iz zbirke kratkih priča Carmen Klein, *Između zidova i preko njih*. Svaki od tih romana ima neke elemente romana ceste, ili *on-the-roadovske* značajke. Takozvani topos putovanja vezan uz romane ceste, uvelike nam je razjašnjen s pomoću sažetka rada Gorana Lovrića *Topos putovanja u književnosti Novog subjektiviteta* u kojem kaže da se 1970-ih razvija i nastaje književnost Novog subjektiviteta kao odgovor na dotadašnji politizirani koncept književnosti s usmjerenošću na kolektiv i zanemarivanje pojedinca kao subjektivitetnog označitelja. Ta književnost ponovno se posvećuje individualnoj potrazi za identitetom pojedinca, a topos putovanja uklapa se u to jer se metaforički sagledano, taj topos može definirati kao potraga za vlastitim ja. Stoga su likovi takve poetike redovito autobiografski ocrtni te su uvijek u nekom kretanju, premda oni besciljno lutaju ili putuju u krug često ne postižući ništa svojim putovanjem (Lovrić, 1995).

Budući da se 1970-ih godina unutar Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije i njezine sastavnice Hrvatske sve vrtjelo oko politike, bitno je dotaknuti se povijesnog konteksta tih godina. Osobito su ključne bile godine između 1968. i 1972. Godine su to unutar kojih

nastupa pokret *Hrvatskog proljeća* čiji su ciljevi bili ekonomska i politička neovisnost Hrvatske, sloboda medija i nekoliko drugih ciljeva, svih u svrhu autonomnosti Hrvatske kao države. Pripadnici tog pokreta bili su mahom studenti, a pokret se, dakako, nije izborio za svoje ciljeve, nego je proglašen nacionalističkim (prema Bagić, 2016: 13-16). Dakle, u vrijeme socijalističkog kolektiviteta, zatirao se osjećaj pojedinačnih subjektiviteta te se u svakoj sferi života naglašavala zajednica kao temelj države. Upravo stoga hrvatska se književnost guši u ograničenjima razvijanja fabula, razvijanja likova isključivo kao onih koji pridonose boljitku zajednice, ne bavi se (jer se i ne smije baviti, u suprotnom biva zabranjenom) razvijanjima pojedinačnih osobnosti i individualnosti. Od 1971. godine su zato pojedini studenti i intelektualci, sudionici *Hrvatskog proljeća*, zatvoreni u ćelijama zbog narušavanja kolektivitetnog sociema. Otuda pobuna u tekstovima, otuda – makar tek u književnosti – usmjerenost na potragu identiteta toposom putovanja. Zato Roko vodi svoju klapu na put u Gradine, tobože u potrazi za nekakvim artefaktima i arheološkim nalazištima, dok na kraju on i pripovjedač, ostajući jedini ostatak svoje klapske zajednice, ne pronalaze nikakav cilj svog putovanja. Pripovjedač stalno osjeća kao da se vrte u krug, kao da se kreću po pokretnoj pozornici usred istarskog krša i pustoši, kamena i šipražja; stalno se naš pripovjedač u Šoljanovu *Kratkom izletu* pita postoji li ikakav cilj kojem vodi svo to hodanje, a kad napokon naiđu na razrušeni samostan u Gradinama, osjeti nadu da nije ipak sve izgubljeno, i da će u njoj pronaći stare freske koje su velike baštinske i umjetničke vrijednosti. No nažalost, freski nema, postoji tek jedan ostarjeli i zgrbljeni fratar koji živi u ruševinama nekadašnje crkve, a vlaga je uništila svu umjetnost koja je krasila sakralne zidove. Međutim, prije no što pripovjedač shvati da su freske uništene, on halucinira da su pred njim svakojake slike velike umjetničke vrijednosti, osjeća čak i ponovno rađanje i pomisao da sav taj put nije ipak bio uzaludan – no ta ekstaza ne potraje dugo, jer dugogodišnja navika na sumnju, naslijeđe razočaranja, baština nevjerice i teret slutnji progovara iz njega u vrhuncu te ekstaze (prema Šoljan, 1987: 231). Pripovjedač izravno progovara o tadašnjoj društvenoj strukturi bivše SFRJ, ukazujući na ratno i poratno stanje koje je utjecalo na formiranje identiteta Rokovih vršnjaka: *Ratno pitanje 'gdje smo?' i poratno 'kamo ćemo?' izgubila su svoju oštrinu (sve smo više bili razni, na raznim mjestima, sve više kretali u raznim pravcima), u to vrijeme počeli smo se pitati opet jednom 'odakle smo došli?', a teza 'treba se vratiti komadić puta da bismo se mogli zaletjeti dalje' postajala je parolom dana. Nećemo valjda počinjati uvijek od nulte točke, uvijek sve otpočetak, kao da nije bilo ničeg prije nas? (1987: 179)*, a aluzija na kolektiv vidljiva je u rečenicama: – *Ne znam više tko je to organizirao i financirao (bit će valjda kakav fond za ovo ili ono) ali kao i mnoge druge mladenačke i oduševljene akcije, to se ubrzo pretvorilo u*

oduševljeno kolektivno ljetovanje na obalama Istre. (1987: 179). Uputivši se na taj izlet na kraju ekspedicije, veseloj klapskoj omladini se pokvari autobus zbog jako loše ceste (*Šofer je spomenuo tri majke božje.*, 1987: 190), a kad im Roko na to predloži neka svi idu pješice do odredišta, tek nekolicina njih prihvati taj prijedlog, budući da je put po vrućini i prašnjavom putu vrlo zahtjevan i težak. U tome možemo metaforično prepoznati aluziju na rijetkost izdvajanja pojedinaca iz socijalističkog kolektivitetnog ideala države – naime, mnogi ljudi ostaju cijeli život u sjeni zajednice, iz straha od totalitarističkog režima sustava. Tek rijetke individue odlučuju se na put samospoznaje – no, u romanu *Kratki izlet* prikazano je da je ta potraga za vlastitim, pojedinačnim identitetom ipak uzaludna jer Roko i pripovjedač ne pronalaze cilj svog mukotrpnog putovanja, što je tipično *on-the-roadovski*.

Mogli bismo možda reći da je drukčije u Tribusonovu romanu *Polagana predaja*. Ponajprije, ovdje je riječ o putovanju automobilom. Petar Gorjan kontaktmen je koji svojim *Renaultom 4* obilazi dalmatinske hotele u svrhu turističkog promoviranja tih destinacija i tih hotela. Putem slučajno nailazi na Žiku, svog vršnjaka, *šezdesetosmaša*, kako on to ponavlja – te zajedno s njim spletom okolnosti doživljava razne stresne, ali zabavne situacije. Dakle, također i tu možemo vidjeti svojevrsnu, premda dvodijelnu klapu koja, vozeći se automobilom, upada u razne zanimljive situacije, baš kao i Rokova klapa. No, ono što našeg subjekta Gorjana ovdje pati, jest kako nakon obavljenog posla stići na željeni koncert svoje najdraže glazbene skupine, *Rolling Stonesa*. Cijelim romanom možemo pratiti njegove dvojbe oko vlastitog identiteta, njegovu nostalgiju za prošlim vremenima, kao što smo nešto ranije spomenuli i davali primjere njegove opčinjenosti glazbom 70-ih i stilom života glazbenika poput Jima Morrisona ili Sida Viciousa. Slušanjem njihove glazbe, Petar Gorjan opušta se i u stihovima vidi svoj život, dodajući uz to tablete za živce i nezaobilazno pušenje cigareta marke *Marlboro*. Iz svega toga možemo iščitati metaforu toposa putovanja kao potrage za vlastitim sebstvom, vraćajući se u vrijeme socijalističkog uređenja bivše SFRJ – no, uspijeva li taj subjekt pronaći svoj identitet? Jer mi vidimo da se on tijekom romana neprestano iznova preispituje, pita se kako je trebao urediti svoj život i zašto to nije učinio, ispunjen je kompleksima nabijenima pod utjecajem svoje bivše žene i njezina oca, koji su ga oduvijek sputavali u racvjetavanju njegova pravog identiteta. Petar Gorjan pogriješio je životni put, jer: sada je on propagandist kontaktmen, radi posao koji mrzi (premda je plaća sasvim dobra i dovoljna za uredan život). Možemo to iščitati u primjeru Gorjanove reakcije na Žikino vulgarno ponašanje prema prodavačici jer nema čokoladnog mlijeka niti peciva: *Možda bi bilo dobro pokazati joj kurac za to čokoladno mlijeko, pomislio je Petar Gorjan, ali on nije bio čovjek Žikina kova. On je tek*

mali, izgubljeni, razvedeni Rolling Stones fan, kome duž jadranske obale udaraju čvrge. On je recidiv šezdesetih, slušač kamenoloma i apologet polagane predaje. A takvi ne vade kurac na javnom mjestu, takvi šute i kupuju slane ribice u konzervi. (2001: 160). Aluzija na potragu za vlastitim identitetom iscrtana je svakom rečenicom. Naš subjekt nesiguran je u svoj identitet, vodi vrlo nostalgичan i tužan život unutar kolektivom obojanog državnog sustava i pristaje na *polaganu predaju* niti se ne trudeći boriti protiv tog sustava. Šoljanov pripovjedač svjestan je nesvrhovitosti i uzaludnosti svog i Rokova putovanja: *Mislio sam: da su svi oni imali istinsku želju da dođu, da su bili malo uporniji, malo izdržljiviji, da su znali što je u pitanju – možda bismo svi mi zajedno uspjeli nekamo i stići. Ovako – znao sam – nas dvojica smo samo malo dalje od drugih otišli u nigdinu.* (1987: 246). No, je li Tribusonov subjekt ipak osvijestio nadu u pronalazak svog identiteta ili je i on uvjeren u uzaludnost traganja za svojim identitetom? Jer, preispitujući stalno i tu svoju odluku da napokon ode na koncert svog najdražeg benda, na kraju on pod Žikinim stalnim utjecajem ipak odlazi na *Rolling Stonese* u Frankfurt, zanemarujući obaviti svoj posao dokraja, i napokon se mikropobunivši protiv sustava: *Napuštajući već slobodnog i bezbrižnog Žiku, Petar Gorjan uđe u pomahnitali prostor ogromne Festhalle. Tko zna koliko je tu unutra njegove davne subraće! Ušao je u trapericama, u toj jedino dopuštenoj uniformi. Poslovno odijelo, činilo mu se, pripadalo je već nekorisnoj i zaboravljenoj prošlosti.* (2001: 234), *te on osjeti kako mu sred tog mraka postaje hladno, kako se ježi. Da li je to sada prvi put sam i prvi put slobodan, lišen svih dosadašnjih gnjavaža i zafrkancija?* (2001: 235) – prvi put je *sam*, a ne dio nekih ustaljenih vrijednosti i konvencija društvenih normi kolektivitetno nastrojene zajednice. Osjeća se slobodnim učinivši taj jedan mikrotopor, pa makar i u tom jednom, kratkom trenutku svog života.

Kad je riječ o zbirci kratkih priča *Između zidova i preko njih* Carmen Klein, primjećuje se kako su to mahom subjekti koji odskaču od kolektiva. Naime, redom su to likovi osamljenika, autsajdera, likova koji se svjesno i namjerno odjeljuju od ostatka društva, pa tako junak priče *istina o čovjeku koji je štedio* živi na rubu litice kraj mora, odvojen od ostatka zajednice, gospodin *Datson* iz priče *neshvaćeni gospodin Datson* doista jest neshvaćen od ostatka gradske zajednice zbog svog provođenja vremena u skupljanju papira i njegova recikliranja u vlastitoj kući: *Svakoga jutra izlazio je iz svoje kuće s velikom najlon-vrećicom i skupljao u nju papire. Koliko je samo truda uložio, koliko kretnji, saginjanja, skupljajući papire! Papiri šareni, jednobojni, zgužvani, pocijepani, novinski, veoma fini, ispisani, prazni i zamašćeni, ispunjavali su vreće koje je gospodin Datson nosio svojoj kući i njihov sadržaj istresao u kut sobe, te se opet laćao posla.* (1985: 9). U prethodno navedenom citatu vidljivo

je i hiperboliziranje trivijalnih stvari i radnji, kao što je skupljanje papira po parkovima kao temeljna okupacija gospodina Datsona, jer je obožavao čistoću. Na kraju ga ta čistoća dođe glave, budući da mu kuća bude toliko pretrpana papirima, da se kuća uruši i strop zdrobi neshvaćena gospodina Datsona. Prisutna je tu ironija pripovjedača i sveopća ironija, budući da na kraju ono što čini svrhu života glavnog lika, na kraju bude uzrok njegove smrti. Isto to vidimo i kod Ignaza Harolda, glavnog lika priče *nasilna smrt ignaza harolda* kojeg jedino glazba, i to *blues*, puni životnom energijom predstavljajući mu jedinu radost u njegovu usamljениčkom životu. Ne bi li ga na kraju ta ista njegova voljena glazba odvela u smrt; a u priči *istina o čovjeku koji je štedio*, na kraju subjekta ubije ono što je bio smisao njegova života: *Jednog jutra zapuše bura i surva ga u more – baš je u nezgodno vrijeme bio izišao vaditi novčiće ispod rešetaka. Bijaše u najboljim godinama. Najpoduzetnijim, najštedljivijim. Udavio se jer nije znao plivati. Nije znao ni računati, jer je očito nešto krivo bio proračunao u vezi s danom svoje smrti.* (1985: 20-21). Dakle, ono što najviše određuje osobnost tih likova, to ih odvodi u smrt. S pomoću navedenih primjera može se zaključiti kako kratka priča Carmen Klein želi poučiti o tome da ako se pojedinac izdvoji iz kolektiva, nužno nesretno završava zbog nemoći prilagodbe većinskom socijumu, kolektivu, te je zbog svog odudaranja od očekivanja zajednice on tragičan subjekt, što se može povezati s potragom za vlastitom osobnosti unutar kolektivne mase, a ti se subjekti mogu promatrati kao tragatelji za nekim ciljem svog putovanja. Putovanje se kod Kleinice može također metaforički gledati, jer za razliku od spomenutih romana, ovdje se ne navodi konkretan put kojim subjekti idu, nego se taj put može zamisliti kao apstraktan put prema pronalaženju svog individualizma, koji je uzaludan – a tu uzaludnost potvrđuju tragični završeci svakoga od tih autsajderskih subjekata.

2. 9. Stereotipizacija

Na kraju, dotaknimo još i temu stereotipizacije u našim predlošcima. Prema *Hrvatskoj enciklopediji*, stereotip je *sklop pojednostavnjenih i pretjerano uopćenih osobina koje se pridaju svim pripadnicima društvene skupine (etničke, rasne i dr.). Raširena i razmjerno trajna kognitivna shema o zajedničkim, češće negativnim nego pozitivnim značajkama društvene skupine.*¹² Riječima Ranka Munitića, strip građu crpi upravo iz tema i tipova stereotipa i time se izravno priključuje na kolektivnu podsvijest konzumentskog mnoštva, a *Uzviknuti – živio stereotip! – znači glasno poželjeti stripu dobro zdravlje i dug, plodan život.* (2010: 84). S tog

¹² <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=58036> , pristup 26. 9. 2020.

aspekta možemo promotriti Matakovićeve stripske tjedne table *Overkloking* koje redovito objavljuje Net.hr. Prema Munitiću, tabla je *definitivni, strukturalni oblik koji svim kvadratima daje jednoznačni, sinkronizirani timbar, objedinjavajući ih na bazi svog morfološkog bića i podređujući ih svom osnovnom, dekorativnom karakteru*; tako se nakon *kvadrata-sličice upravo tabla-stranica nameće kao drugi osnovni konstitutivni i morfološki oslonac stripa* (2010: 51). Drugim riječima, stripska tabla manja je cjelina od samog stripa, jer Matakovićeve table-stranice izlaze tjedno, u nastavcima, poput svojevršnih strip-kolumni, dok riječ *strip* ukazuje na nekakvu dovršenu cjelinu s određenim početkom i krajem. Tako stripska tabla naslovljena *Fuš*¹³ nadasve odiše stereotipnim motivima i građom. U svakoj će od šest stripskih kvadrata-sličica biti ironično prikazan i ismijan posao sezonskih radnika na moru koji se trude privući turiste svakojakim uradcima – glavni junak Vitomir imat će komentare prepune predrasudnih značajki glede slikara portreta: *Makaršta! Jase sam opalim mobitelom. Isti ko živ.*, zatim *tattoo*-majstora koji uzvikuje *Ajmo privremeni tetovažaaa! Iste ko prave, same otpadnu.* kojem Vitomir oponira s: *Imam i ja flomaster.*, a pri susretu sa slikarem karikatura sam sebi govori u bradu kako se sam *opali* mobitelom i to mu dođe isto kao karikatura, ne bi li na kraju pričiće i naš junak došao na ideju bavljenja *fušem* da si tako produži boravak *na moretu* – kupuje, naime, lak koji koristi u svrhu privremenih zaštitnih maski za u dućan i nanosi ga na lice privlačeći mušterije parolom: *Nikad ne otpadnuuu!* Dakle, naočigled se koristi frazama i stilizacijom govora koji ismijava domaće i strane turiste, prikazujući ih lakoumnima i sklonima trošenju novca na bespotrebne stvari. Stereotipan odnos prema turistima, točnije onim češkima, vidimo kod Tribusona u *Polaganoj predaji* kad Petra Gorjan hotel u kojem odsjeda asocira na sljedeće: *Ljeti ovdje vjerojatno sve bruji od zadovoljnog čavrljanja trbušastih Čeha i njihovih žena trbušastih Čekinja koje nose nekakve smiješne haljine cvjetnih dezena. Trape se ovdje kupusom, mahunama iz konzerve i japanskim oslicima, za koje vjeruju da su uhvaćeni koju milju od obale.* (2001: 51). Događaj koji prikazuje sloj hrvatskog društva neintelektualaca najbolje je vidljiv u primjeru kad Gorjan sjedne u neki nazovirestoran pojesti nešto prije sastanka, a ondje nailazi na nekolicinu pijanih *klošara* i njihovih vulgarnih izraza, koji govore o nekim nebitnim temama kao da su događaj bitan za cijeli svijet – preuveličavaju, kao što to *naš narod* tako inače radi, i to onaj *običan* narod neintelektualaca koji pridaje ogromnu pozornost temama kao što je: *Jebo te bog, ti ne vjeruješ, a ja ti stoti put kažem da sam na svoje uši čuo. Čovjek je naše gore list. Ima zubarsku kliniku u Njemačkoj i obrće godišnje milijardu maraka – govorio je čovjek u kuti, za kojeg je Gorjan pretpostavljao da bi mogao biti vozač.*

¹³ <https://net.hr/cafe/overkloking/fus/#>, pristup 26. 9. 2020.

(2001: 105) – dakle, sloj društva čiji su dio kamiondžije i šoferi (*takva* sorta ljudi), te tu vidimo subjektov predrasudni odnos prema svim vozačima kamiona (generalizacija određene skupine ljudi, 'čim je tako vulgaran, mora da je kamiondžija'). Potom je tu i stav prema vlastitoj naciji: *Takav je naš narod, ne da si srati po glavi. Mali smo, ali opasni. Ako smo odlučili vikati, ne može nas se samo tako ušutkati, mislio je Petar Gorjan, gubeći i ono malo živaca kojima je još raspolagao.* (2001: 106). Tribusonov pripovjedač ne propušta nam napomenuti kako je u konobi barba Šime hrana loša i nezasitna, u čemu je vidljiva spremnost vlasnika konobe na prijevaru svojih gostiju, koje uvjerava da im je servirao pravi paški sir: *Zatim se jednako brzo vrati u mračnu komoru barba Šime, koji ne razlikuje paški sir od industrijskog mliječnog govna. Nakon škrte, apostolske večere trebalo je zapaliti cigaretu.* (2001: 26). A spomenimo i primjer iz romana *Kužiš, stari moj* o Dalmatincima: *Glistin novi prijatelj i ispovjednik Galilej bio je svojevrsan fulirant i krasna mustra. Zna se, Dalmoš. Tipu se nije radilo ni koliko crnoga pod nokat stane. On se tobože bavi nekakvim jebivjetarskim naučnim radom i piše nešto što će, kad se štampa, eksplodirati kao bomba.* (1995: 31).

Mataković ne propušta aktualizirati u svojim stripskim tablama situaciju s koronavirusom, samoizolacijama i socijalnom udaljenošću, stoga se redovito dotiče te teme s visokom dozom humora, ismijavajući cijelu situaciju i stereotipizirajući je. U tabli *Onlajn more*¹⁴ dotaknut će se rada od kuće preko računala, a glavni junak smješten je u samoizolaciju zajedno sa svojim ukućanima, i to baš usred ljeta – dok je njegova žena zabrinuta jer je *vecej kotlić* pokvaren, a sve to, dakako, vrišti kolokvijalizmima koji nas tjeraju na smijeh: *Ali, Vitomire, sve su nam otvore nakući pozatvarali, kako ćemo ufatit boju nebil se falili kako smo ufatili boju?* – ovdje fraza hvaljenja hvatanjem boje na suncu tipično odgovara predrasudama društva koje očekuje od pojedinca da ljeti hvata boju na suncu ne bi li bio društveno prihvaćen i istovjetan s ostalima. Ali nije to, dakako, sve, jer Mataković i tu situaciju koristi ne bi li ju ismijao budući da je Vitomir svima nabavio *solarijume* kako bi na taj način dobili tamnu boju kože, kad već ne smiju van zbog koronavirusne mjere kućne izolacije. Aktualna tema karantene i primoranosti ljudi da ostanu zatvoreni u svojim kućama, unutar četiri zida, primoranih koristiti bolovanje ili godišnji odmor ne bi li zadovoljili pravilo izolacije od četrnaest dana, u nekim strukama čak i rad od kuće preko *online*-komunikacije – sve to upakirao je Mataković u nekoliko kvadrata-sličica, fragmenata koji dočaravaju stvarnost. Humoristično je izrečena poruka svima kojima je jedina briga uklopiti se u društvo, a jedina patnja tijekom samoizolacije

¹⁴ <https://net.hr/cafe/overklokning/onlajn-more/#>, pristup 26. 9. 2020.

takva ispunjena pitanjem kako će sada ići na more i *uhvatiti boju na suncu* i time se hvaliti pred drugima. Treba spoznati prave vrijednosti života, poput zdravlja i zahvalnosti na malim stvarima koje pune čovjeka humanošću.

Nema samo stereotipa u stripu, ima ga, naravno, i u našim književnim predlošcima. Kod Šoljana se također susrećemo s predrasudama, a počnimo sa stereotipom Slovenaca kao nacije koja može puno popiti: *Obično su šutjeli i sistematski pili. Zvali su to 'raditi na piću' – i u tomu su bili solidni, kao što već Slovenci moraju biti., i - Oni više i ne piju – netko je bio rekao o njima – samo dolijevaju.* (1987: 187) popraćena i stereotipizacijom žena unutar patrijarhalnog sustava, koje su podređene muškarcima i rođene nizašto drugo doli za kućanstvo: *Obje su bile mršave, neženstvene, s kosom bez sjaja, i obje su nosile identične očale bezbojnih okvira (...) obje su studirale povijest umjetnosti, u čemu još nisu dospjele tako daleko da bi shvatile kako glavni predmet njihova studija treba da bude umjetnost nalaženja muža. O tomu su dosad instinktivno znale samo jedno: u svojoj planinarskoj prošlosti, u drugarskoj bespolnosti, naučile su da žensko, pa ma kako sufražetsko, uvijek mora na izlet nositi u torbici mali stolnjak (po mogućnosti bijel), kuhana jaja, pohane šnicle i sol.* (1987: 186). Te dvije Ofelije, kako ih pripovjedač naziva, suprotstavljene su kao *gotovo bespolci u usporedbi s ovim grandioznim ženskim jakotama na prozoru* (1987: 200) koje putem susreću u nekoj selendri, a sam Roko te žene jake tjelesne građe promatra ovako: *Tko bi onakve grdosije zadovoljio! – rekao je Roko. – Ubile bi boga u vama.* (1987: 202) u čemu vidimo stereotipiziranje žena punašne tjelesne mase. Prema riječima Dubravke Oraić Tolić, *Identitet nije zbilja, nego kulturna projekcija o sebi i 'svome', utjelovljena u jeziku kao 'mogućem iskustvu'. Kao što se identitet pojedinačne osobe obilježava osobnim imenima, tako se kulturni identitet izražava u 'kulturnim terminima' (...) Ti se pojmovi fiksiraju i razvijaju u općim mjestima, stereotipima, predrasudama, mitemima i citatima* (2005: 265). Taj će nam citat pomoći u šturom sagledavanju oblikovanja muških i ženskih likova u našim predlošcima. Kao što smo već spomenuli, Šoljan se pozabavio prikazom ženskih identiteta u patrijarhalnoj društvenoj strukturi u kojoj se žena promatra subordiniranom muškarcu. Stereotip prema ženama koje žive u zabačenim dalmatinskim i istarskim selima, ili zabačenim selima uopće, prikazan je na način da su one predstavljene uvijek punašne tjelesne mase i ruku ogrubjelih od rada na zemlji: *Pojavila se Mare, njegova žena valjda, debela spodoba u crnoj seljačkoj haljini do gležanja, podbrađena maramom, golih podlaktica, i donijela malo sira i pršuta na drvenim, grubo izdjeljanim pladnjima, zdjelicu maslina, zdjelicu mendula (...)* (1987: 206). I Petar Gorjan će, u *Polaganjoj predaji*, izreći svoj stav prema ženskom sociumu, generalizirajući cijeli ženski rod

na temelju ponašanja jedne žene: – *Zovem se Ivanka. (...) Gorjan shvati da ju je sad prvi put čuo govoriti. Shvati i to da mu je upravo kazala svoje ime, a onda mu posve nekontrolirano grunuše suze na oči. – Niste to trebali učiniti, gospođice... ne, niste – jecao je. – Čitavog života želim potucati nekog kome ne znam ime. A vi kao i sve druge – širite noge i deklamirate osobnu kartu.* (2001: 139). Kamo god se okrenuli u našim romanima i stripovima, naići ćemo na poneku predrasudu vezanu uz rod i identitet, jer navedenim primjerima ta tema tek je naznačena i podložna je daljnjoj obradi.

3. Zaključak

Iz rada na našim književnim predlošcima možemo zaključiti kako se značajke jeans-poetike protežu *Boljom polovicom hrabrosti, Polaganom predajom, Kratkim izletom* i romanom *Kužiš, stari moj* dok značajke mikropobune, vezane uz tu poetiku, iščitavamo i u zbirci kratkih priča Carmen Klein, *Između zidova i preko njih*. Iščitavan je i određen buntovni stav takve književnosti prema vertikalnom stupu društva, i to u jezičnom otporu s pomoću psovke i drugih vulgarnih konotacija, te raznovrsnim kolokvijalizmima i *slengom*, govorom ulice. To kolokvijalno izražavanje pronašli smo i u stripskim pričama i stripskim tablama Dubravka Matakovića, a osim toga, ondje smo naišli i na parodiranje i karikaturno prikazivanje postojećih, originalnih likova, intertekstualnim reispisivanjima, reiscrtavanjima karaktera poput Froda iz filma *Gospodar prstenova* ili kapetana Jacka Sparrowa iz filma *Pirati s Kariba*. U kratkim Kleiničinim pričama tako smo prepoznali i parodiranje žanrovske sheme bajke, a na parodiranje biblijskih svetaca naišli smo kod Šoljana u *Kratkom izletu*. Nakon stripa i književnosti, pronašli smo i poredbovnost toga dvoga s filmskom umjetnošću, i to s naglaskom na videospotovsko istraživanje, gdje smo primijetili kako u kratkim pričama, ali i romanima postoje kratke rečenice koje sugeriraju dinamičnost radnje, dok je ta dinamičnost u stripu također prikazana kratkim rečenicama, bez viška informacija. U stripu dinamici radnje pridonose ponajviše slikovni prikazi koji sugeriraju kretanje i podsjećaju na dinamično kretanje kamere u filmu. Dotaknuli smo se usporedbe s eksperimentalnim filmom *Sve ili ništa* Ivana Martinca te pokazali koliko zvuk pridonosi sugestiji fabulativnosti i protoka vremena u filmu i koliko nam glazba daje osjećaj uključenosti u interpretiranje i shvaćanje filma. Baš kao što to čine i stripske priče kojima značenje dajemo upravo mi, čitatelji – jer tek u našoj mašti razvija se određena priča. A tako možemo gledati i na kratke priče jer su one uvijek jedan fragment uzet iz svakodnevnog ritma življenja te su otvorenog početka i kraja, što znači da čitatelj nije

u pasivnoj funkciji, već ga se uključuje u priču raznim obratima, očuđenjima i humorom. Pozornost smo posvetili i *on-the-road* poetici u našim predlošcima, te otkrili koliko je književnost u vrijeme bivše SFRJ bila podređena sustavu vlasti, ne bi li se ubrzo zatim počela buniti pišući tekstove, romane ceste kao metaforično traganje za individualnošću pojedinca unutar kolektivne mase istomišljenika. Ta cesta manifestira se ipak kao uzaludan put bez cilja, jer individualci neistomišljenici državnog sustava redovito se odvajaju iz mase kao autsajderi i subjekti koje društvo marginalizira. Književnost novog subjektiviteta tako postaje izraz za književnost potrage za vlastitim sebstvom koje je, međutim, uzaludno.

Dakle, možemo zaključiti kako se razne umjetnosti međusobno isprepleću u svom kontekstno-vremenskom nastajanju poetika karakterističnih za svaku od njih. Premda smo se ovdje pozabavili poredbovnošću književnosti, stripa i filma, postoji veliki niz značajki povezivih i s glazbom, a i s likovnom umjetnošću. Ovdje smo izrazili tek jedan od mogućih načina iščitavanja i tumačenja određenih obilježja tih triju umjetnosti, te možda pružili, ili tek naznačili otvaranje prostora daljnjoj analizi na temelju značajki videospot-poetike, *on-the-road* poetike, vremenske kategorije stripa i važnosti slikovne značajke u stripu te sugestiji pokreta u stripu i književnosti. Temu bunta protiv hijerarhiziranih vrijednosti društva započeli smo prozom u trapericama, ne bismo li ju potom proširili i išćitali i iz kratkih priča i to na razne načine. Štoviše, pročitali smo taj bunt i u pojedinim stripovima, uočivši ga u parodiranjima shema nekih filmskih likova i jeziku ulice. Naposljetku, teško bi bilo ovaj rad zaokružiti nekom smislenom rečenicom, stoga bi reći kako je multimedijalnost doista neiscrpivo tlo za poredbovne analize i interpretacije, mogla biti prepoznata dovoljno smislenom i uokvirujućom mišlju ovog diplomskog rada.

4. Literatura

Teorijska literatura:

1. Bačić, Krešimir, 2016. *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost 1970-2010*, Zagreb: Školska knjiga
2. Bošković Stulli, Maja, 1983. *Pričanja o životu*, (u: *Umjetnost riječi, časopis za znanost o književnosti*, br. 4, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, str. 241-271)
3. Čegec, Branko, 1994. *Fantom slobode*, Zagreb: Naklada MD
4. Fiske, John, 2001. *Popularna kultura*, Beograd: Clio
5. Flaker, Aleksandar, 1983. *Proza u trapericama*, Zagreb: SNL
6. Munitić, Ranko, 2010. *Strip, deveta umjetnost*, Zagreb: ART 9
7. Oraić Tolić, Dubravka, 2005. *Muška moderna i ženska postmoderna*, Zagreb: Naklada Ljevak
8. Pavličić, Pavao, 1988. *Intertekstualnost i intermedijalnost* (u: *Intertekstualnost i intermedijalnost*, ur. Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić i Pavao Pavličić, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, str. 157-196)
9. Peterlić, Ante, 1977. *Osnove teorije filma*, Zagreb: Filmoteka 16
10. Sablić Tomić, Helena, 2012. *Uvod u hrvatsku kratku priču*, Zagreb: Leykam International d.o.o.
11. Žmegač, Viktor, 1993. *Tipovi intertekstualnosti i njihova funkcija* (u: *Intertekstualnost i autoreferencijalnost*, ur. Dubravka Oraić Tolić i Viktor Žmegač,

Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu)

Tekstovni predlošci:

1. Klein, Carmen, 1985. *Između zidova i preko njih*, Zagreb: Književna omladina Hrvatske
2. Majdak, Zvonimir, 1995. *Kužiš, stari moj*, Zagreb: Porin
3. Slamnig, Ivan, 2004. *Bolja polovica hrabrosti*, Zagreb: Večernji list
4. Šoljan, Antun, 1987. *Kratki izlet* (u: *Izabrana djela II*, Zagreb: Pet stoljeća hrvatske književnosti, str. 173-247)
5. Tribuson, Goran, 2001. *Polagana predaja*, Zagreb: Leo-commerce

Mrežni izvori:

1. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, pojam *eksperimentalni film* <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=17424> (pristup 25. 9. 2020.)
2. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, pojam *popularna kultura* <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=49511> (pristup 20. 7. 2020.)
3. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, pojam *stereotip* <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=58036> (pristup 26. 9. 2020.)
4. Kolanović, Maša, 2005. *Što se dogodilo s trapericama? Dijalog popularne kulture i novije hrvatske proze*, Zagrebačka slavistička škola (13. 6. 2005.) <http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1905&naslov=to-> (pristup 18. 9. 2020.)
5. Lovrić, Goran 1995. *Topos putovanja u književnosti Novog subjektiviteta*, Književna smotra: časopis za svjetsku književnost, br. 2-3 (1995): 48-56 <https://www.bib.irb.hr/774248> (pristup 28. 8. 2020.)
6. Mataković, Dubravko, *Overkloking*, Net. hr, *Webcafe*, (2019-2020) <https://net.hr/kategorija/webcafe/overkloking/> (pristup 15. 9. 2020.)
7. Mataković, Dubravko, *Stripovi o filmovima*, prir. Jurica Starešinić, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 68 (zima 2011.): 6-22 <http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl68-web.pdf> (pristup 5. 9. 2020.)
8. *Wikipedija*, pojam *glazbeni spot* https://hr.wikipedia.org/wiki/Glazbeni_spot (pristup 25. 9. 2020.)

Filmski zapisi:

1. Martinac, Ivan, 1968. *Sve ili ništa*
2. Kljaković, Vanča, 1973. *Kužiš, stari moj*

